GRÁFICA URBANA

Entre lo público y lo privado: expresión, cultura e imagen de seis localidades de la ciudad de Bogotá

Omar Alonso García Martínez

Compilador



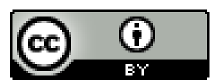




La gráfica urbana entre lo público y lo privado: expresión, cultura e imagen en seis localidades de Bogotá

Omar Alonso García Martínez (comp.)

GARCÍA MARTÍNEZ, O. A., ed. *La gráfica urbana entre lo público y lo privado*: expresión, cultura e imagen en seis localidades de Bogotá [online]. Bogotá: Editorial Fundación Universitaria San Mateo, 2019, 297 p. Libros resultado de investigación collection. ISBN: 978-958-52633-4-5. https://doi.org/10.7476/9786289558203.



GRÁFICA URBANA

GRÁFICA URBANA

Entre lo público y lo privado: expresión, cultura e imagen de seis localidades de la ciudad de Bogotá

Omar Alonso García Martínez

Compilador



Editorial

Gráfica urbana entre lo público y lo privado: expresión, cultura e imagen de seis localidades de la ciudad Bogotá

Primera edición, 2019
ISBN 978-958-52633-4-5 (digital)

Colección libros resultado de investigación
Recepción: Mayo 2019
Evaluación de propuesta de obra: Julio de 2019
Evaluación de contenidos: Septiembre de 2019
Aprobación: Diciembre de 2019

Preparación editorial
Editorial Universitaria San Mateo
Raúl Cera Ochoa, coordinador de publicaciones
Paula Cabezas García, correctora de estilo
Miguel Ángel Sandoval, maquetación

Transversal 17 No 25-25
editorial@sanmateo.edu.co
https://www.sanmateo.edu.co/editorial.html

Bogotá, D.C., Colombia, 2019

Este libro ha sido evaluado por pares ciegos, cumpliendo con los criterios de selectividad, temporalidad, normalidad y disponibilidad propuestos por el Ministerio de Ciencias y Tecnología MINCIENCIAS.

Hecho en Bogotá, D.C., Colombia

Catalogación en la publicación – Biblioteca Nacional de Colombia

García Martínez, Omar Alonso
La gráfica urbana entre lo público y lo privado : expresión, cultura e imagen en seis localidades de Bogotá / Omar Alonso García Martínez. -- Bogotá : Fundación Universitaria San Mateo, 2019.
1 recurso en línea : pdf. -- (Colección libros resultado de investigación)

Incluye referencias bibliográficas al final de cada capítulo.

ISBN 978-958-52633-4-5 (digital)

1. Arte urbano - Bogotá 2. Grafiti - Bogotá 3. Pintura mural - Bogotá I. Título II. Serie

CDD: 751.730986148 ed. 23 CO-BoBN- a1057361

ÍNDICE

PRÓLOGO

Si vives en Bogotá, Colombia, seguramente has escuchado decir que la ciudad tiene un tinte color gris. Sin embargo, se ha ido vistiendo de matices y de colores, a través de las diversas expresiones artísticas de la imagen. Eso justamente es lo que aborda el libro "*Gráfica Urbana*", una obra que piensa la imagen como una de las manifestaciones de mayor circulación. Esta obra sirve de instrumento para la interpretación cultural de la imagen. Para ello, toma como referencia fotografías de un recorrido por seis (6) localidades de Bogotá que exponen la riqueza visual urbana de la ciudad.

Los autores toman los conceptos "público" y "privado" como puntos de anclaje para comprender las dinámicas que se gestan y dan significado a la imagen como institución comunicativa. Inician su recorrido hablando sobre la posición del arte urbano en el entorno político-social; asimismo, cómo la expresión gráfica se relaciona con un modelo popular de comunicación en los grupos poblacionales "menos favorecidos". Además, cómo se convierten en elementos de contestación, denuncias políticas, persuasión, crítica social y demarcación del territorio. Lo anterior permite pensar el arte como un discurso estético y político.

Los autores también analizan el comportamiento económico y digital que tiene el arte urbano. En un primer momento manifiestan que la circulación gráfica ha generado una economía alrededor, sobre todo en espacios privados. No obstante, al ser de acceso público desdibujan la delgada línea entre los dos (2) mundos: lo público-privado.

Respecto a su inserción en las redes sociales, se habla del concepto de "imagotecas". Hacen referencia al producto de la data y los algoritmos de las redes sociales (o aplicaciones digitales) y su conversión en álbumes de recuerdo de la imagen grafiti. Así, permiten la durabilidad en el tiempo memorial de grafitis y las demás expresiones del arte urbano.

De las conclusiones de los autores, más allá de lo cultural tangible, una de ellas enfatiza en la importancia de las nuevas narrativas que surgen de la imagen, desde la visión tecnológica o digital. Además, cómo estos espacios logran resignificar la relación espacio-territorio-tiempo-memoria.

La segunda está determinada por el factor económico con la globalización y la expansión del arte como mercado. El arte urbano se configura como una fuente de empleo digno, desde los espacios privados (museos, exposiciones, decoraciones, entre otros) y desde los públicos (por ejemplo, bibliotecas de acceso abierto). Si bien existen muchas teorías económicas sobre las economías emergentes, sin duda alguna también refiere a la inserción del arte en el mundo de los negocios.

En últimas, este libro se convierte en lectura obligatoria para quienes buscan entender la representación política, social, cultural, digital y económica del arte gráfico.

DANIEL PADILLA PÁEZ

INTRODUCCIÓN

Gráfica urbana. Entre lo público y lo privado: expresión, cultura e imagen de seis localidades de la ciudad de Bogotá es resultado de una serie de reflexiones en torno a la gráfica urbana y los conceptos como público y privado. El primero, como formato espacio exterior o de libre circulación. El segundo como la interioridad de la manifestación gráfica en espacios cerrados.

Pensar la imagen urbana dentro de estas dos (2) dimensiones rememora el pasado y el presente de la imagen con una serie de ejemplos que transitan entre modelos internacionales y nacionales. Pretenden tener una relación con las representaciones visuales de seis (6) localidades de la ciudad de Bogotá.

El presente libro se divide en dos (2) grandes esferas: lo público como circulación tradicional dentro del hábitat de las expresiones visuales como el grafiti, el muralismo o el Street art; pero también en lugares de transito libre como bibliotecas que abren la puerta a esta representación como forma de comunicación con la actualidad de la imagen. Lo privado se centra en las intervenciones en el interior de las arquitecturas a manera de decoración, estableciendo un vínculo casi ritual como se desarrollaba en el pasado.

El primer capítulo, “Políticas públicas del arte urbano”, se centra en el término de la restricción. Inicia con el ejemplo de la intervención *¿Quién dio la orden*? del Movimiento de Víctimas de Crímenes de Estado (Movice). Esta reflexión propone un choque de la imagen, como algunos modelos estatales y jurídicos que trabajaron en contra del mensaje de la intervención, cubriéndola para evitar su trasmisión. Sin embargo, el presente de la imagen hace posible que transite espacios distintos a los muros, convirtiéndose en una imagen transmedia.

En el mismo capítulo, a partir de un acápite que lleva por nombre "El vestigio del grafiti", se confronta un ejemplo anacrónico que mantiene el diálogo con la intervención de movimiento Movice. Hace una conexión entre el pasado y el presente de la intervención gráfica en muros, como lo eran las catacumbas en Santa Domitila en Italia, centrándose de nuevo en la prohibición de la denuncia que se presentan en las dos (2) manifestaciones. Además, ejemplifica la relación de poder de la imagen como institución comunicativa; asimismo, encuentra similitudes en conceptos y simbolismos como la restricción y sangre.

Ahora bien, en "La limpieza: un sucio concepto en el grafiti", se menciona el caso de la ciudad ortodoxa, donde no tienen cabida las representaciones gráficas. Las ciudades limpias hablan de una negación a la denuncia a la intervención visual, la cual puede ser posiblemente también el reflejo de la restricción política de sus ciudadanos. El Mayo Francés (o mayo de 1968) generó una gran explosión cultural y artística utilizando el grafiti como medio de expresión. Sin embargo, en el medio local el concepto de limpieza ha sido utilizado en los movimientos de ultraderecha como el paramilitarismo para el amedrentamiento y asesinato, utilizando panfletos y grafitis como métodos persuasivos.

En "De las ciudades grises a una urbegrafía", se hace un pequeño reconocimiento al mayo de 1968 y cómo impulsó algunos movimientos y personas para protestar de forma clandestina por medio de mensajes gráficos. Algunas políticas públicas colombianas pretendieron estar a la vanguardia estética, en sintonía con otros puntos del mundo; pretendiendo integrar el arte urbano como metodología pedagógica. Ejemplo de esto fue el Gobierno de Belisario Betancourt (1982-1986) que destinó recursos públicos para promover un proceso de paz en el año 1984. Sin embargo, figuras como Kechava utilizan el sarcasmo propio del grafiti para cuestionar la propia institución.

El segundo capítulo, "El poder simbólico de los muros y paralelos de algunas políticas públicas" trabaja el paralelo de algunas de estas políticas en

relación con las intervenciones urbanas en casos específicos como México, Chile, El Salvador y Brasil; encontrando un amplio matiz en términos de restricciones y aprobaciones. Del mismo modo se presentan algunos ejemplos que pretenden recrear un contexto del grafiti en otras latitudes; además, la expresión gráfica se presenta como un modelo popular y recurrente en las sociedades menos favorecidas de casi todos los lugares expuestos.

El apartado "La obligación de comunicar desde escenarios públicos" toma como ejemplo lugares de Bogotá, como la Biblioteca Nacional de Colombia, la cual abre sus puertas y muros para intervenciones alegóricas y conmemorativas, como el año de Antonio Nariño en el 2016 y homenajes al premio nobel Gabriel García Márquez con su obra *Cien años de soledad* en el año de 2019. Utiliza la expresión del arte urbano como estrategia de comunicación y persuasión para el público que experimenta las manifestaciones artísticas de gran impacto, invitando a artistas reconocidos del medio como Erre, Lesivo, Toxicómano y Guache.

Esta primera entrega finaliza con una galería de fotografías que recorren seis (6) localidades de Bogotá, exponiendo la riqueza visual urbana de la ciudad; pensando que este medio se expandió a cada rincón de la ciudad. Así, llevando consigo tolerancia, denuncias políticas, estéticas fantásticas y color a una ciudad que era conocida por su matiz gris.

La segunda parte centra su atención en el concepto de lo privado, así como en pensar cómo se estableció el arte (o las representaciones) de pared desde el inicio del pensamiento en el interior de espacios como cavernas o templos, funcionando como símbolos rituales o como decoraciones que generaban un tipo de estatus a los espacios. La sacralidad de la imagen es un atributo que el hombre le agrega al significado de la representación. De esa forma se busca dialogar con el pensamiento de Platón con la idea de la caverna y cómo se proyecta en la pared la realidad deformada; asimismo, con Walter Benjamin con la idea de sacralidad entre la imagen, el rito y lo privado.

En "Decoraciones internas y discursos políticos" se utiliza como ejemplo la Casa del Marqués de San Jorge en el centro de la ciudad y el descubrimiento de un trabajo arqueológico en el cual identifican que sus paredes estaban decoradas con murales. Esto hace pensar que el arte urbano, como técnica de mural, establece un discurso estético (decorativo) pero también reproduce un discurso político. Por ese motivo crea una conexión con el muralismo mexicano, además, este ejercicio comunicativo cumple las dos (2) funciones estableciendo un proceso de poder.

Por otra parte, el panóptico visual es una clara referencia al concepto de Jeremy Bentham, desarrollado por Michel Foucault en su texto *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión.* Allí intenta establecer un diálogo entre las tecnologías de la restricción en espacios carcelarios y cómo se abrieron a escenarios públicos con el manejo de cámaras. En ese momento, las intervenciones gráficas pierden de alguna forma el anonimato que las caracterizaba, porque en la actualidad la vigilancia está en todos los lugares.

En "Lugar (es) común (es)" la idea se centra en los espacios que son compartidos (como los baños). Asimismo, cómo se convierten en escenarios de divulgación del pensamiento cuando aparecen dentro de establecimientos públicos. En este sentido, las frustraciones, los deseos carnales, el discurso político o el fanatismo deportivo crean discursos anónimos dentro de lo privado.

Por su parte, "El campo expandido de la gráfica popular", toma como referencia el colectivo bogotano "Popular de lujo". Evidencia sus investigaciones en torno a la imagen popular y su intervención en la generación de una teoría alrededor de la gráfica que comúnmente puede observarse en la calle. Esta mirada les ha permitido llevar a escenarios privados (internos) como museos, galerías y centros educativos la expresión que por naturaleza se presenta en lugares públicos y populares. Por otra parte, detecta algunos ejemplos de la imagen popular y cómo entró a la industria del entretenimiento. Por ejemplo, canciones de la banda *Aterciopelados* como "Con

el corazón en la mano" (1993), "Evolución" (2002) y "El Dorado" apropian el lenguaje de las costumbres visuales de la urbe.

La sección "El grafiti y la bolsa económica" expone algunos ejemplos de la manera que el arte urbano entra al mundo de lo privado; sobre cómo las galerías o algunos museos lo convierten en un objeto mercantil, agregándole valor a las obras que antes no tenían, haciendo una referencia a que lo vandálico se puede vender. Por otra parte, lo presenta como un modelo de supervivencia económica de los artistas; el arte urbano ha evolucionado, presentando algunos artistas del medio como nuevas grandes celebridades del mercado. Por último, se citan escenarios bogotanos que han impulsado el arte urbano como forma de circulación de la gráfica, generando una economía alrededor de estos.

"El post-poster" hace referencia a uno de los objetos más utilizados en la gráfica urbano como lo es el cartel. Sin embargo, esta idea tradicional de divulgación se ha transformado en los últimos años, teniendo un gran impacto en los espacios privados como en las decoraciones. El post-poster se puede entender como la industrialización y la individualización de la imagen porque no se necesitan grandes cantidades para obtener formatos que antes eran complejos; o crear imágenes, o apropiar iconos teniendo la capacidad de reproducir por medio de herramientas como el plotter de impresión o de corte. Estos se han convertido en piezas importantes en espacios privados en la actualidad, luchando a su vez con las técnicas tradicionales del arte urbano.

En "El mercado y la capitalización del arte urbano" se plantean una serie de reflexiones en torno al arte urbano como fuente de empleo digno. Utiliza los postulados del ocio, el mercado y el trabajo como referencias implícitas en el pensamiento de Karl Marx. El concepto de lo clandestino no es un proceso que se acomode en la actualidad en el arte urbano, los artistas necesitan de unos reconocimientos simbólicos y económicos. Por ello, se trazan una serie de preguntas sobre los posibles formatos de contratación,

empresas destinadas a impulsar el tipo de productos; además, cómo este oficio toma más fuerza como formato de vida.

"El copyright en lo popular no tiene problema" lleva a pensar el concepto de autoría y el uso de las imágenes registradas como un bien público en los espacios populares. Para ello se ha pensado en los atractivos de restaurantes, así como su decoración, pues algunos traen sus distantes escenarios a la capital. Un ejemplo son las pescaderías populares que, por lo general, ilustran paisajes marítimos como una especie de nostalgia emotiva. Por otra parte, la apropiación de imágenes de gran reconocimiento les permite a esos establecimientos hacer un puente entre el gusto y la estética, generando una experiencia en sus clientes.

La recursividad es parte importante de nuestro sistema social, por ese motivo se utiliza la palabra "bricolaje" como un ejercicio de hacer, construir o reformar objetos o espacios por cuenta propia. La libertad que produce la creación artística para algunos era un simple sueño. Sin embargo, a otros los motiva la idea de poder generar sus propias estéticas dentro de sus espacios; hacer que las intervenciones pictóricas se conviertan un en reflejo de sus deseos creativos.

La segunda parte finaliza con una galería de imágenes de intervenciones en espacios privados. Allí se presenta una diversidad de lugares, estéticas y discursos en relación con la imagen urbana y cómo de alguna forma retorna a sus orígenes: a los espacios privados.

Omar Alonso García Martínez

Primera parte

Lo público

POLÍTICAS PÚBLICAS DEL ARTE URBANO

Omar Alonso García Martínez

RESTRICCIONES Y DERECHOS EN LA IMAGEN PUBLICA

La restricción como concepto ha acompañado el pensamiento humano desde su historia consciente. Tener la habilidad de expresarse en sistemas políticos dictatoriales y hasta en las democracias, por lo general, se ha convertido en una amenaza para el poder. Sin embargo, el grafiti (y actualmente el arte urbano) establecen dinámicas de comunicación, entendidas como manifiestos de inconformidad dentro de un sistema que posiblemente no los representa.

El poder de la imagen hace que estos tipos de actos se piensen como una amenaza para las instituciones. En el 2019 se viralizó la imagen del grafiti *¿Quién dio la orden?* por parte de un Movimiento de Víctimas de Crímenes de Estado (Movice)[1]. Presenta la imagen de varios comandantes de las fuerzas militares, a los que se le atribuye la operación denominada “falsos positivos”. La imagen fue una construcción colectiva por parte del movimiento, tomando como bandera el concepto “El cerco de los convencidos”[2] que trata sobre un sector de la sociedad, el cual cree que esta imagen representa la realidad de los hechos.

[1] https://movimientodevictimas.org/
[2] Entrevista a Silvie Ojeda. Coordinadora de comunicaciones de la Comisión Colombiana de Juristas.

Dicha imagen pretende denunciar un tipo de atropello por parte del Estado, como muchas otras que pueden estar dentro de la ciudad apelando al derecho de la libre expresión. Sin embargo, esta imagen creó un conflicto por parte de los representados en la gráfica; hizo que se restringiera la imagen por orden judicial. El diario *El Espectador* registró este evento de la siguiente forma:

> La decisión se dio luego de una tutela interpuesta por el general Marcos Evangelista Pinto en la que aseguraba que se le habían vulnerado sus derechos fundamentales de dignidad humana, buen hombre, honra, presunción de inocencia, debido proceso y buen nombre de su núcleo familiar. El fallo también ordenó al Movice "abstenerse en lo sucesivo de publicar dicha reproducción o reproducciones similares". El Movice informó que el mural al que hace referencia el fallo, "fue censurado y eliminado el día 18 de octubre de 2019 en un operativo arbitrario por parte de la Brigada 13 del Ejército Nacional". Según el movimiento, esta censura generó que la foto del mural circulara por redes sociales, "lo que sobrepasa las posibilidades del Movice de retirarlas en su conjunto". (El Espectador, 2020)

Lo interesante de este dictamen es que, de nuevo, la imagen entra a los estamentos de la prohibición. No obstante, este procedimiento introduce el concepto de la imagen como bien propio. *Imago, imaginis*, es el latín de la palabra imagen; su epistemología habla de la representación de un objeto, sea por mimesis o por abstracción. Sin embargo, en esta prohibición existen los dos (2) modelos de representación; el primero es el figurativo, el cual presenta las imágenes de los altos mandos militares, y por esto la justicia actuó, entendiendo que la imagen de algún sujeto no puede utilizarse sin previa autorización. La razón: puede atentar con su buen nombre o también beneficiarse económicamente por la distribución que tenga en términos de mercado. Además, en procesos de la jurisprudencia, este asunto se denomina el derecho a la imagen como derecho fundamental.

> En estos términos, la "Corte Constitucional ha reconocido [al derecho de imagen] [...] una doble dimensión [...] para indicar que versa de un contenido moral y un contenido patrimonial". El primero refiriéndose a la facultad de impedir su uso no autorizado Guzmán Delgado, D. F. El contexto actual del derecho de la imagen en Colombia. Revista La Propiedad Inmaterial n.° 21, Universidad Externado de Colombia, enero-junio 2016, pp. 47-77. Por parte de terceros; el segundo, en cambio, en relación con el derecho a explotar la imagen económicamente. Se destaca además un mayor interés por amparar este segundo aspecto si el titular de la imagen es un menor de edad. Así las cosas, la acción de tutela constituye un mecanismo procedente para impedir que se

> vulnere el derecho a la imagen. Ello por cuanto se trata de un derecho fundamental. Sin embargo, es importante tener presente que esta acción no es indemnizatoria. En consecuencia no puede ser ejercida para resarcir los perjuicios económicos que el uso no autorizado de una imagen ocasione a su titular. (Guzmán, 2016)

Como los implicados en la imagen no han recibido un dictamen por parte de la justicia, ellos acuden a este principio; impidiendo que la imagen sea parte de una denuncia gráfica, por medio de la estética del arte urbano. Por este motivo, los implicados asumen su presunción de inocencia, indicando que la representación violenta su imagen.

La segunda forma de representación está compuesta por códigos, se puede entender con los iconos y signos que componen la imagen. Los cráneos en color rojo simbolizan al sujeto y debajo de este una numeración, que cuantifica el número de fatales. Además, esta codificación hace que la imagen utilice la idea de informe; hace de esta una representación asociada a la idea del grafiti, el cual buscaba denunciar por medio de la imagen, sustrayendo de la representación, la mayor información ornamental para ser categórica. Sin embargo, se enfrentan dos (2) ideas complejas en la imagen contemporánea: el derecho a la imagen como derecho fundamental y la libre expresión. En esta última, la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) y la Organización de los Estados Americanos (OEA) establecen:

> La libertad de expresión es una piedra angular en la existencia misma de una sociedad democrática. Es indispensable para la formación de la opinión pública. Es también conditio sine qua non para que los partidos políticos, los sindicatos, las sociedades científicas y culturales, y en general, quienes deseen influir sobre la colectividad puedan desarrollarse plenamente. Es, en fin, condición para que la comunidad, a la hora de ejercer sus opciones, esté suficientemente informada. Por ende, es posible afirmar que una sociedad que no está bien informada no es plenamente libre. (CIDH, 1985)[3]

Esta disputa entre el derecho a la imagen y la libre expresión abre una puerta al comportamiento de la imagen como forma de comunicación en la actualidad. De alguna forma, la idea del grafiti o el arte urbano se ha normalizado en la ciudad de Bogotá, siendo una de las pioneras y promotoras de tipos de expresiones en las urbes. No obstante, siguen existiendo restricciones en la forma que se divulgan o se presentan las imágenes.

---

[3] Corte IDH, "La Colegiación Obligatoria de Periodistas" (Arts. 13 y 29 de la Convención Americana sobre Derechos Humanos)", Opinión Consultiva OC-5/85, 13 de noviembre de 1985, párrafo 70.

En los espacios naturales se hace un tipo de observación por preservar los ecosistemas, permitiendo que tengan el contacto mínimo con agentes químicos. Cabe recordar que los materiales utilizados en las prácticas del grafiti son industriales y deben tener las precauciones necesarias en posibles soportes naturales. Sin embargo, también existen soportes artificiales que son objeto de restricción, sin determinar su mensaje. El decreto 75 de 2013, en el artículo 4 (parágrafo) habla sobre las prohibiciones de algunos lugares; entiende al grafiti como un ejercicio responsable con el ambiente natural (flora y fauna) y urbano (bienes públicos, sistemas de trasporte, mobiliario urbano, monumentos y cementerios):

> Artículo 4º.- Facultades para prohibir lugares específicos adicionales. Facúltese de manera permanente a las entidades administradoras del espacio público del Distrito, definidas según la normatividad vigente en la materia, para que, de manera adicional a las provisiones generales contenidas en el artículo anterior, identifiquen y prohíban la práctica del grafiti en lugares específicos del espacio público que estén bajo su administración. Parágrafo. Las prohibiciones específicas, adicionales a las prohibiciones generales contenidas en el presente Decreto, deben constar en resolución motivada de la entidad que las profiera según las facultades establecidas en el presente artículo. Dicha resolución deberá ser informada de manera inmediata a la Secretaría de Cultura y ésta publicará la información consolidada periódicamente a través de los medios de comunicación con los que cuenta. (Presidencia de la República de Colombia, 2013)[4]

Sin embargo, el decreto anterior no imposibilitaba el grafiti de *¿Quién dio la orden*?; este obedecía a la normativa estatal de la utilización de un muro para la expresión artística. No obstante, el problema circunda en el concepto de la imagen haciendo que el problema se torne en el plano político; la idea, por parte de las víctimas, es visibilizar una problemática la cual se ha querido ocultar por alguna parte del Estado. Asimismo, la contraposición es que no sea utilizada la imagen de algunos servidores público como responsables de estas, creando una serie de conflictos, como la censura a una imagen, haciendo pensar en tiempos de la Inquisición contemporánea. Por su parte, Serge Gruzinski (1994) propone que en el periodo denominado la

---

[4] Decreto 75 de 2013 (Febrero 22) "Por el cual se promueve la práctica artística y responsable del grafiti en la ciudad y se dictan otras disposiciones". El Alcalde Mayor de Bogotá, D.C., en uso de sus facultades constitucionales y legales, en especial las conferidas por los artículos 35 y 38 numerales 1 y 4 del Decreto Ley 1421 de 1993, por el Acuerdo Distrital 482 de 2011. Artículo 4º- Facultades para prohibir lugares específicos adicionales.

Conquista la imagen debía estar dentro de un orden moral; además, quien direccionaba las directrices era la propia corona:

> No es tanto el celo de la Inquisición —aquí, más que en otras materias, cuenta esencialmente con el papel regulador que le asegura su sola presencia— como el afán de cada quien de velar por el buen uso de las imágenes y reclamar la intervención del tribunal cada vez que lo juzga necesario. La ofensa hecha a la imagen se considera como un atentado contra lo imaginario. La ofensa hecha a la imagen se considera como un atentado contra lo imaginario de todos: reacción que revela que este imaginario hecho de expectativas y de confirmaciones tiene igualmente sus propias instancias de defensa y de censura. (p. 155)

Entonces, se puede suponer que las restricciones a la imagen pública siguen teniendo una incidencia fuerte en el mensaje comunicado y la activación del anonimato, siendo uno de los principios del grafiti. Además, que active su principio contestatario, contra las prohibiciones emergen desde el poder estatal.

El desarrollo de los eventos en torno a esta imagen ha causado gran repercusión ocasionando que la imagen ya no pertenezca al grupo promotor; de manera que la convierte en una imagen social que refleja el descontento social, al mismo tiempo que un patrimonio público. En otras palabras, la imagen mutó o pasó de ser una imagen mural a ser una imagen digital. Esta se puede descargar y con ella realizar distintos objetos como vasos o camisetas, es decir, se convirtió en una transmedia.

EL VESTIGIO DEL GRAFITI. DOS EJEMPLOS ANACRÓNICOS

Surge una pregunta en relación con la historia de la restricción de la imagen urbana, y cómo se puede analizar tomando como referencia prohibiciones hechas por el aparato estatal o monárquico -según la época a la que pertenece-. El grafiti[5] supone una transgresión de algunos espacios públicos, y este libro no quiere confundir el tema como el arte del muralismo o el mosaico que se presentó en las civilizaciones antiguas de Mesopotamia y Grecia. Con la primera parte se tomó como ejemplo un evento del pasado reciente de la restricción del grafiti en el ambiente urbano bogotano. Sin embargo, la idea es poder tener algunos referentes clásicos de la forma de represión de la imagen como evento político.

Para muchos, el arte rupestre se convierte en los primeros indicios del grafiti, pero existen grandes diferencias con lo que actualmente se entiende. En la caverna o cueva de Lascaux (Francia), existe similitud (se creería es la única): la del anonimato del artista creador. La relación estética y política de estas imágenes obedecían a otro tipo de interpretación, un aura de sacralidad y magia rodeaba este tipo de representación; además, el acceso de estas imágenes no era público, pertenecía al orden de lo privado. Las escenas representadas posiblemente hacían parte de un espacio íntimo, donde la idea de lo ritual se presentaba como la ciencia del momento.

> Las articulaciones de las escenas, el papel asignado a los protagonistas, indican un lenguaje, una narración de unos mitos, en los que el hombre y la mujer están integrados en una cosmogonía. Ante la visión de las escenas, en el caso concreto de los animales rampantes, los iniciados comprendían, aprendían y asumían la historia sagrada, compartida y común del grupo de cazadores. (Jordán, 2016, p. 154)

---

[5] La palabra graffiti viene del griego γράφω (grapho = grabar, escribir), que genera un préstamo al latín con la forma grabare. Los grafitos en la vía pública son cosa corriente en el mundo de la antigüedad grecorromana. Los hay en la Grecia antigua, pero sobre todo son muy conocidos los de Pompeya (la ciudad romana cubierta por la ceniza del volcán Vesubio en el año 79 d.C.). Allí puedes ver aún grafitos callejeros de 2.000 años de antigüedad. Diccionario etimológico. Tomado de : http://etimologias.dechile.net/?graffiti

Sin embargo, llama la atención la representación de la imagen activista, contestataria de la imagen que irrumpe un sistema de orden moral dentro de un espacio denominado ciudad, pueblo o comarca. Lo efímero desde el inicio ha rodeado el concepto del grafiti. En la antigua Italia el gesto del grafiti estaba asociado a la escritura realizada en predios con carbón; hacían burla o crítica al sistema político del momento, pero también funcionaban como publicidades de algunos acontecimientos públicos. Sin embargo, la idea de la escritura era bastante diferente a lo que se entiende en la actualidad, en la antigüedad el analfabetismo era común en la sociedad. Algunos pocos dominaban el arte de la escritura, que principalmente estaban dentro de la monarquía o el sistema propio de poder, porque los monjes que trabajaban en los textos sacros se cree que no conocían del arte de la escritura y la lectura, se limitaban a copiar. Esto supone que el grafiti como intervención se puede presentar en la modernidad, por el dominio del lenguaje.

Algunas intervenciones se pueden detectar en la antigüedad, hacen que la idea de grafiti se presente como fenómeno de intervención activista o estética. Durante los siglos IV y V, en pleno apogeo del emperador Constantino, algunas catacumbas en Santa Domitila (Italia) fueron intermediadas por signos, muchas de ellas con marcas en carbón que duraron bastante poco por la calidad del material tratado y borradas a su vez por la idea de la transgresión que hacía la imagen en el lugar.

No obstante, algunas de ellas se han mantenido ocultas durante siglos y por medio de técnicas avanzadas de reconocimiento de la imagen (láser), convirtiéndose en piezas históricas que contextualizan la imagen sacra como espacio privado; como es una catacumba que era decorada por una especie de frescos, pero mediada por la agresión foránea de posiblemente algunos detractores o seguidores. El material encontrado después de los estudios científicos fue sangre con una leyenda inscrita “victoria memorable”, haciendo que en la imagen converjan la idea del anonimato, propia del grafiti tradicional y una serie de relaciones mágicas o sacras, que en la actualidad se convierte en un hecho político.

> The answer is quite literally written in blood. Scrawled on the walls of the small cubicle in the actual blood of the celebrants, a uniquely macabre graffiti gives thanks to a ‘memorable victory.’ The news had just come through that Christian troops had defeated the massive army of the Ottoman Turks sweeping into eastern Europe. For decades the Turkish forces had been menacing Europe in a bloody war, seeking to conquer the continent and expand their empire. For the Christian communities of Italy anxiously awaiting updates from the north, it appeared that their prayers

had been answered. The victory was attributed to the invincible power of long-dead martyrs watching over the soldiers and guiding them to success, and so the Roman priests descended to their eternal resting places to offer them thanks and praise. They believed that the earliest Christian communities had celebrated masses here too, hidden from the view of persecuting pagans. And so they were embarking on a journey through time as well as space, trying to recreate the distant rites and ceremonies of their faithful forebears. (S. f, 2018)

Simbólicamente existe una analogía entre las catacumbas en Santa Domitila en Italia y la intervención del grafiti *¿Quién dio la orden*? en Bogotá: las dos (2) tienen la sangre como concepto. La primera de forma tácita utiliza la sangre como pigmento en la construcción narrativa de la guerra librada entre los romanos y otomanos, interviniendo un espacio y convirtiéndolo en un espacio de culto. La segunda trata la sangre con el simbolismo de los datos, también desde el concepto de la guerra como eje de victoria.

Ahora bien, mientras que la primera fue borrada por estar en un espacio privado como la última morada de una familia burguesa, donde después se realizaron concentraciones simbólicas, que a manera de ritual conmemoraban la victoria. La segunda se realiza próxima a la Escuela Militar, cerca de la calle ochenta con avenida Suba, en la localidad de Barrios Unidos; se selecciona un espacio público, pero que pertenece a una familia.

Los que conmemoran esta imagen son los que se sienten afectados por el Estado, diferencia con la idea de las catacumbas en Roma, que celebran una victoria del imperio. Así, la imagen *¿Quién dio la orde*n? se presenta como un acto de memoria, que de alguna forma ha pretendido borrar. Sin embargo, el sistema social funge como ciencia, que de manera arqueológica presenta el problema como en forma de índice, dentro del contexto de la restricción de la imagen como documento histórico contestatario. Esto lo supone Peker Burke (2005) cuando habla de la imagen como documento histórico, si se analiza la memoria propia o inventada siempre recurre a la construcción de imágenes, haciendo que la imagen se convierta en una fragmentación de un todo, que el hombre construye:

"El elemento estético en el pensamiento histórico", y en ella comparaba el pensamiento histórico con la "visión" o "sensación" (sin desechar el sentido de contacto directo con el pasado), y declaraba que "Lo que tienen en común el estudio de la historia y la creación artística es una manera de formar imágenes>•. Más tarde, describiría el método de la historia cultural en términos visuales como "el método del mosaico". (Burke, 2005, p. 14)

De esa forma, una de las maneras de construir la historia es por medio de la imaginación[6], en tanto los procesos mentales crean proyecciones en el cerebro. Esta proyección hace que se creen narrativas en torno a otra imagen, de esa forma, el mundo se constituye como una imagen proyectada de la propia experiencia (puede ser propia o inventada). Sin embargo, en las dos (2) imágenes –las Catacumbas en Santa Domitila y el grafiti de ¿*Quién dio la orden*?– suponen dos (2) tipos de memoria, artificiosa por suposiciones y propia por documentación.

La primera supone un ejercicio antropológico en la imagen, inicia a construirse con supuestos, a medida del tiempo y con la triangulación de información pueden concluir un contexto en la imagen. Se apoya de diversas disciplinas que actúan como expertas en la datación del material, el contexto histórico, los aspectos sociales de la posible datación, así como la relación cultural y estética que presume la intervención.

La segunda es propia por documentación, se apoya de la tecnología como instrumento que hace posible un tipo de documentación, por ejemplo, la fotografía o el video. Con las técnicas tradicionales como la pintura, el dibujo o el grabado se torna complejo identificar el grafitico como documento. Estas técnicas, en la mayoría de los casos estudian minuciosamente la composición de la imagen, retirando objetos que para la estética de la época eran poco convenientes. En los últimos años, la acción de la memoria en el grafiti cambia trascendentalmente, en gran medida por las tecnicidades,

---

[6] La imaginación es la cualidad humana que ha creado a través de la historia, mitos, leyendas, historias de ficción, sagas, poesía, novelas, cultos, supersticiones, entre otras cosas más. La palabra proviene del sustantivo latino ĭmāgĭnātĭo, ōnis (representación, imagen, idea, ilusión), el participio pasado del verbo imāginor ātus, ārī (figurarse, representarse algo, imaginarse, autoretratarse), a su vez de ĭmāgo, ĭnis (retrato, semejanza, copia, aparición, fantasma, idea, apariencia, imagen, imitación de algo como una estatua, un busto, una pintura, también un eco), como en las expresiones imagines cereae (retratos en cera) y deceptus imagine vocis (el engañado por el eco, el que se imagina sonidos de voces, cuando lo que oye es el eco). Todas estas voces se asocian a la raíz indoeuropea *aim- (copiar), probablemente vinculada a la muy antigua raíz hitita (lengua minoasiática) himma- que da la idea de “ritual sustituto”. En imaginación (imaginatio) está presente el sufijo de efecto y acción, del latín -tio (su acusativo - tionem), que indica “proceso”, “acción de”, “resultado”. Entonces, “imaginación” (imaginatio) es la resultante (-ción) de imaginarnos o figurarnos (imaginari) algo en nuestra mente”. La imaginación es el poder que tenemos de formarnos una imagen mental de algo no presente a los sentidos, pero que antes si estuvo, es decir, una “imaginación reproductiva” que trata de reproducir, recrear, rehacer experiencias o hechos del pasado (imaginar un pescado frito, que ya se ha tenido y saboreado, o la mujer amada que se encuentra muy lejos); o imaginar algo que nunca antes realmente se ha percibido o vivido; una “imaginación creativa o productiva” (por ejemplo, tener alas para volar y volar a través del espacio interestelar). Imaginación es también tener la habilidad para confrontar y lidiar con un problema (cuando, por ejemplo, dicen: “usa tu imaginación y sácanos pronto de aquí, tu verás cómo le haces”). Imaginación es una creación de la mente o intelecto, como una poesía, cuento o novela. Imaginación es, a veces, asumir o aceptar sin fundamento objetivo que algo existe, sin tal. (Etimologías, s.f.)

como los dispositivos digitales de imagen (cámaras y celulares) que, además de su tamaño versátil, guarda la imagen con unas calidades valiosas.

Por otra parte, las redes sociales se comportan como extensas imagotecas, guardan la información de manera ordenada y datada por propios algoritmos de la aplicación. Así, se convierten en álbumes de memoria de la imagen grafiti; en lapsus de tiempo (un año) alimentan este como un recuerdo, haciendo que los eventos no pasen desapercibidos como posiblemente antes sucedía, con lo efímero del grafiti.

En consecuencia, entra al concepto del campo expandido, no solamente por utilizar nuevos soportes, hábitats o materiales; sino que también su relación efímera se construye de otra forma. La intervención posiblemente dure un tiempo, pero con las dinámicas tradicionales de esta representación otra imagen la cubrirá. De ahí la importancia de las nuevas formas de crónicas, que construyen la memoria de lo efímero, por medio de la documentación propia de la imagen, haciendo que el grafiti circule en campos expandidos, apoyados por la tecnología como memoria.

> La categoría de campo expandido parece haberse naturalizado no sólo en el discurso analítico de las artes, sino en el de la cultura dando lugar a una visión de mayores posibilidades para abarcar (y explicar) fenómenos antes ignorados; pero esta expansión del campo también puede generar horizontes infinitos y volátiles en los que se permite cualquier tipo de mira. El arte público se expresa dentro de ese campo expandido. Los campos expandidos de las artes pueden entenderse como consecuencia de la tendencia de las vanguardias para unir arte y vida y/o como ese rebote de la tendencia moderna que buscaba la autonomía de las artes y esa libertad de para poder existir en cualquier lugar sin tener que depender de un sitio en especial. (Mora, 2009, p. 14)

Puede sospecharse que la actitud contestataria en el ser humano es un acto inherente que ha hecho posible las diferentes revoluciones y cambios de paradigmas en las culturas, y las intervenciones gráficas las han acompañado como símbolo del levantamiento activista. Sin embargo, lo visto anteriormente lleva a la comprensión del lenguaje (escritura y gráfico) como una herramienta codificada que se utiliza como atributo cultural de las masas relativamente desde hace poco tiempo, porque el analfabetismo era común en las sociedades.

La construcción de una historia crítica del grafiti, por medio de índices tradicionales como el grafiar, el rayar o intervenir; acompaña y erige al sujeto como un objeto de memoria. Aquel que pretende dejar una huella como evocación del yo, utiliza la imagen como denuncia y que sobre ella misma elabora a través de vestigios efímeros o virtuales.

LA LIMPIEZA: UN SUCIO CONCEPTO EN EL GRAFITI

Lo común, como relación inherente de la ciudad, puede ser un concepto ortodoxo en el terreno del grafiti, siendo este uno de los medios de gran difusión de ideales, estéticas o posturas políticas haciendo que lo visible sea común. Además, el arte urbano hace parte de la gran palabra "cultura" que tiene relación directa con lo habitual, con las costumbres; se convierten en objetos de discusión en un espacio determinado, mediado por el ser que la consume.

La cultura (en especial las artes visuales) con las intervenciones urbanas se convierten en un patrimonio simbólico de las sociedades, sin embargo, esta aún tiene bastantes detractores y restricciones. Estas intervenciones a su vez funcionan como vestigios del pensamiento histórico efímero; el grafiti en muchos de los casos es una divulgación del pensamiento propio del momento histórico, el cual en muchas de las ocasiones ha sido silenciado o desapercibido por las instrucciones que establecen la memoria.

Por su principio efímero, el grafiti se enfrenta con el concepto de limpieza, estableciendo un concepto estético en la ciudad, donde un muro intervenido no está dentro de los parámetros de limpieza[7] convirtiéndose también en un acto de restablecer el orden institucional ortodoxo de una urbe, que entra a constituir discusiones con el concepto de contaminación visual. Ejemplo de lo mencionado es la Ley Ciudad Limpia impulsada por la alcaldía de São Paulo (Brasil) en el año 2006:

> El punto álgido de este movimiento estalló, como ya se ha puntualizado brevemente, en Brasil, y más concretamente en São Paulo, en 2006 cuando su alcalde, con el objetivo de acabar con la contaminación visual en la ciudad, aprobó la Ley de Ciudad Limpia, una normativa que pretendía liberar de forma radical al paisaje urbano de la publicidad exterior outdoors. De este modo, se pretendía eliminar la contaminación visual de la ciudad y disminuir los índices de contaminación del medio ambiente a la par

---

[7] La palabra "limpio" viene del latín "*limpidus* " la cual significa claro, sin mancha. De allí también las palabras: límpido, claro, transparente. Limpiar: acción de (-ar) dejar limpio. Limpiador: el que (-dor) limpia. Limpieza: cualidad (-eza) de limpio. La palabra limpidus se relaciona con Lympha, una diosa romana del agua. Ver: linfático y líquido. (...) La palabra latina limpidus no se deriva de lympha, sino que es mucho más antigua. Es un derivado con sufijo -idus de una forma arcaica que se presenta como lumpa o como limpa, y que designa al agua cristalina.

> que conservar el paisaje, la estética e imagen urbana de la ciudad. Esto acentuó el debate a nivel mundial en torno a la ecología de la publicidad en la ciudad entre los que opinan que es evidente que la publicidad se apropia del paisaje urbano de forma intolerable y los que la ven como un ejercicio de "decoración creativa" de las "aburridas calles". (Olivares, 2009, citado en García, 2014, p. 137)

Del concepto de "ciudad limpia" se crean dos (2) grandes diferencias entre lo público y lo privado. La primera asume lo privado como un bien común, de alguna forma, mide los parámetros estéticos y urbanísticos de la cuidad, amparando las dinámicas y las directrices como objetos privados, sean estos patrimonios o arquitecturas privadas. Esto hace que lo público se coarte y que la ciudad tome mecánicas similares a las del museo; de manera que la interacción se limite a la observación. La segunda medida es el plano estético y entiende lo público como un bien que se puede apropiar y reinterpretar como elementos de memoria.

> A diferencia de otras prácticas gráficas realizadas en la calle, las pegas o propas no marcan territorios, sino momentos y espacios específicos, los cuales se vinculan con el joven a través de una apropiación simbólica basada en un ejercicio de "memoria". (Fernández, 2010)

La idea de los muros limpios puede ser una idea con la que han lidiado los gobernantes de varias generaciones. El grafiti o las expresiones urbanas no son conceptos nuevos; por el contrario, las luchas también eran contra esa apariencia limpia que profesaban los Estados.

Al grafiti se le atribuye un aura efímera, por este modo es compleja su datación, sin embargo, por medio de la tecnología estas expresiones aparecen, así. En la modernidad aparece esta expresión y gracias a las cámaras, se pueden conocer algunas fuentes históricas de las intervenciones urbanas, que han intentado ser limpiadas o borradas de la historia.

El mayo del 1968 creó una brecha en la cultura occidental, haciendo que muchos de los juicios que los seres humanos se hacían en silencio (supuestas conciencias limpias), se convirtieran en cánticos activistas y muchos de estos procesos se desenvolvieron en las paredes que convirtieron en

---

Es mucho más tarde cuando los romanos adquieren por préstamo el término griego nympha, que designa a ciertos espíritus mediadores de la naturaleza que representaban la fertilidad natural femenina. Como una parte importante de las ninfas (las náyades) estaban vinculadas a las fuentes y a las aguas, la palabra nympha empieza a influir en la palabra limpa/lumpa, que los romanos acaban escribiendo como lympha por esta influencia. (Etimologías, s.f.b)

escenarios públicos de sentimientos que durante muchas generaciones permanecieron en lo privado; como un acto de temor al poder, divulgar o expresar las inconformidades.

Por otro lado, ensuciar las paredes como forma simbólica de las conciencias se convertía realmente en un acto heroico, que en muchos casos podía causar la muerte; solo basta recordar la historia de Galileo, que fue acusado por herejía, al cuestionar las leyes del universo con ideas científicas. Galileo no fue condenado a muerte, pero sí a una prisión, donde tuvo que callar hasta su lecho de muerte. Claro ejemplo de la limpieza falsa que el poder instaura como modelo de represión, que al igual que el científico se tenía que atacar con teatralidad[8].

Para muchos el grafiti en Colombia tiene un surgimiento netamente político, como escenario teatral de conflictos. Por ejemplo, sobre la revolución de los comuneros del siglo XVI, algunos apoyaban esta lucha con imágenes a favor de la disputa. Como se mencionó con anterioridad, en la mayoría de las sociedades para aquella época el analfabetismo era una constante. Por ese motivo se intuye que las marcas que realizaban no eran escritos, podían ser imágenes como forma de índices, donde los sujetos hacían representaciones teatrales mentales que conectaban con los símbolos.

Ya durante el siglo XX las luchas partidistas desde 1930 hacen que estas grafías funcionaran como marcas en las puestas o paredes de los opositores políticos. Así, se pudo utilizar un mecanismo sencillo como la idea del color para definir la vertiente política. Azules o rojos fueron las tonalidades que crearon estereotipos de venganza. Estas mecánicas fueron utilizadas en la Europa medieval con la peste negra, indicaban el contagio por medio de una marca donde residían los enfermos. Por el contrario, en Colombia la enfermedad continúa siendo la vertiente política.

> “Los pájaros” y “Los Chulavitas” también dejaban “las pintadas” en los muros de cal con letreros o avisos de amenaza y ajusticiamiento público. Según trabajos de investigación que concuerdan con obras Literarias como “Cóndores no entierran todos los días”, esas pintadas (grafittis) subieron desde los pueblos del sur-occidente hacia la ciudad, posiblemente llegando más rápido a Bogotá centro político nacional. Pronto hubo también en Medellín y en Bucaramanga[9].

---

[8] La Revolución la revistió inmediatamente de un gran ritual teatral. Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (1a, ed.) Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2002. p. 22.
[9] S. A. Lo poético en el grafiti. Autor, Grafitiando. Premio nacional de crítica UniAndes.

Estas manifestaciones se pueden entender como dinámicas artísticas con contenido político, pero no solamente se puede reducir el concepto a términos estéticos. Lo que evidencia estos vestigios estéticos son los conflictos sangrientos que terminaron en revoluciones y en el caso de Colombia continúan. Algunos ejemplos son los panfletos y grafitis que utilizan los grupos armados como los paramilitares para indicar un tipo de limpieza social, entendida como limpieza no solamente de los muros, sino también de las vidas, de la diferencia de pensamientos; una especie de herejía moderna que se evidencia por medio de amenazas en paredes. De esta manera el grafiti actúa como fórmula de demarcación de territorio, como estrategia del terror. Evidencia de ello se encuentra con lo ocurrido en Segovia, Antioquia en la década de 1990 con una incursión paramilitar que tuvo consecuencias escalofriantes con este tipo de indicaciones.

> Los comunicados del MRN en los que sentenciaban a muerte a los militantes de la UP se intensificaron con anuncios de que "limpiaron a Puerto Berrío de tanto títere comunista" y barrerán "del noreste tanta escoria marxista". La aparición de algunos grafiti en las paredes del pueblo en los que decía "Segovia te pacificaremos MRN" y "Comunistas asesinos" coincidió con patrullajes de la Policía y el Ejército, en los cuales los oficiales al mando gritaron consignas en contra de la UP. (Romero, 2003, p. 123)

Otro de los mecanismos de divulgación del terror de algunos grupos ilegales es el panfleto; una herramienta bastante importante en los procesos del arte urbano. Sin embargo, este instrumento de comunicación contestatario también es utilizado en el concepto de limpieza, en medio de las paredes como soporte de la divulgación. La penuria de Galileo se observa en la cotidianidad de los sectores menos favorecidos de la ciudad, pensar diferente constituye una amenaza de muerte de la Inquisición.

El temor de ser un grafitero o artista urbano en una sociedad que se ha negado a avanzar ética y moralmente hace que este tipo de expresiones y actividades profesionales puedan convertirse en labores de peligro. Lo que muchas veces denuncia la gráfica urbana es el descontento social de su entorno; asimismo, la historia ha enseñado que a los sistemas de poder no les conviene ser cuestionados y actúan similar al grafiti político, en la clandestinidad y el anonimato.

No obstante, el arte urbano también ha funcionado como herramienta en la construcción de la paz. Bastantes son las imágenes que decoran la ciudad, presentando una inconformidad con ese pasado violento y complejo.

El arte urbano en la ciudad aparece como un estimulante de los nuevos paradigmas que se presentan en Colombia, donde la tolerancia es un factor que reúne a muchos de los grupos que antes proponían distanciamientos. La idea de limpieza se reconfigura con los nuevos procesos de la ciudad como eje internacional en el arte urbano. El concepto de limpieza muda en términos políticos, sociales y estéticos, haciendo que la ciudad se inunde de discursos.

DE LAS CIUDADES GRISES A UNA URBEGRAFÍA

La década de 1960 se convirtió a nivel mundial en una manifestación en contra de la vida ortodoxa; de una especie de sistema monárquico que se creyó derrocado en la Revolución Industrial (caída de la limpieza, de la pureza histórica). Sin embargo, aún se mantenía en diversos escenarios (la restricción de ideas como fenómeno Galileo) como las industrias, el comercio, la educación, la religión y otros sistemas de poder que utilizaron la jerarquía como modelo de pensamiento.

Así, hicieron que las manifestaciones activistas crecieran con gran impacto desde los propios sistemas de las familias, en contra a los modelos de opresión que imponían. Posiblemente en los cuartos de las habitaciones de los jóvenes de 1960 muchas ideas de intervención fueron creadas, haciendo de aquellos cuartos centros de operaciones conceptuales y gráficos de la revolución.

En la revolución se toma cada espacio físico y emocional de las grandes ciudades; la comunicación no convencional comenzaba a crecer como un acto político-estético. En este sentido, decorar las paredes impecables con escritos rápidos, manchas de color que contrastan la desobediencia civil, que el mundo esperaba desde hace mucho tiempo; era manejada por los críticos del sistema, los inconformes.

> En el período de la insurrección estudiantil en París, las paredes se convirtieron en el instrumento fundamental de comunicación utilizado por los estudiantes. Las inscripciones significaron un retorno a la antiquísima técnica de los "grafiti", y a pesar del aparente caos que configuran en conjunto, se desprende de ellas el auténtico mensaje de ese estallido revolucionario [...] Entre los nombres citados, figuran en primer término los poetas surrealistas (Bretón, Artaud, Peret, Tzara), junto con Marx y Bakunin, como puede comprobarse en la completísima antología de grafitis que con el título Les murs ont la parole, Mai 68, fue publicada por el editor Tchou de París [...] Los lemas: cambiemos la vida, transformemos la sociedad, siguen siendo las banderas fundamentales, pero se señalan los errores de quienes han pretendido hacerlo sin cambiar en esencia las estructuras básicas de la sociedad burguesa. (Bendit, Sartre y Marcuse, 1982, p. 64)

La imagen se utiliza como reacción activista antes los procesos que rigen las grandes instituciones como son los Estados, las religiones, la familia y la educación. Muchas de las denuncias presentadas en las que se enfocan estas instituciones ejercen un tipo de presión que sobresale, de manera inversa, en la formación de las revoluciones. Estas intervenciones son realmente planeadas subjetivamente, la idea de presentar denuncias públicas hacía que se pensara el espacio, el lugar acorde, como por ejemplo las instituciones del poder político.

Por otra parte, este plan también estaba mediado por las artes, pensar la expresión del grafiti como una danza que precisa de movimientos seguros firmes y vertiginosos; además de tener una construcción gramatical en relación con la poesía como formato simbólico de expresión critica, pensando en pequeños textos, abstracciones del descontento en un par de palabras.

Lo anterior forma parte de la herencia importante del grafiti contestatario, crea un discurso crítico con la menor cantidad de palabras. Esto continúa siendo un objeto inherente de la comunicación de las paredes, la contundencia del discurso. Aquí unos pequeños ejemplos arqueológicos de mayo del 68 en Francia, como vestigio histórico, político y cultural de la inconformidad, de aquella época, pero que desde una posición Nietzscheana se presentan como eternos retornos sin pensar que son lo mismo:

> El SUEÑO ES REALIDAD. Censier. DIOS: SOSPECHO QUE ERES UN INTELECTUAL DE IZQUIERDA. Liceo Condorcet. PENSAR JUNTOS, NO: EMPUJAR JUNTOS, SÍ. Fac. de Derecho-Assas. LAS PAREDES TIENEN OREJAS. VUESTRAS OREJAS TIENEN PAREDES. Ciencias Políticas. ¡EL FUEGO REALIZA!! Nanterre. LA BARRICADA CIERRA LA CALLE PERO ABRE EL CAMINO. Censier. NUESTRA ESPERANZA SOLO PUEDE VENIR DE LOS SIN ESPERANZA. Ciencias Políticas. ¡¡¡TE AMO!!! ¡ OH!, DIGANLO CON ADOQUINES. Nanterre. EL DERECHO DE VIVIR NO SE MENDIGA, SE TOMA. Nanterre. LA LIBERTAD NO ES UN BIEN QUE POSEEMOS. ES UN BIEN DEL QUE, GRACIAS A LAS LEYES, LOS REGLAMENTOS, LOS PREJUICIOS Y LA IGNORANCIA, NOS HEMOS VISTO DESPOJADOS. Nanterre. 67 TODO REFORMISMO SE CARACTERIZA POR EL UTOPISMO DE SU ESTRATEGIA Y EL OPORTUNISMO DE SU TÁCTICA. Sorbona. LOS QUE TIENEN MIEDO ESTARÁN CON NOSOTROS SI NOS MANTENEMOS FIRMES. Facultad de Medicina. GRACIAS A LOS EXÁMENES Y A LOS PROFESORES EL ARRIVISMO COMIENZA A LOS SEIS AÑOS. Sorbona. DECRETO EL ESTADO DE FELICIDAD PERMANENTE. Ciencias Políticas. SER LIBRE EN 1968, ES PARTICIPAR Ciencias Políticas. GRACIOSOS SEÑORES DE LA POLITICA: OCULTÁIS DE-

> TRÁS DE VUESTRAS MIRADAS VIDRIOSAS UN MUNDO EN VIAS DE DESTRUCCION. GRITAD, GRITAD; NUNCA SE SABRÁ LO SUFICIENTE QUE HABEIS SIDO CASTRADOS. Sorbona. EN LAS CAVERNAS DEL ORDEN NUESTRAS MANOS FABRICAN BOMBAS Sorbona. LA POLÍTICA PASA EN LA CALLE. Ciencias Políticas. ROMA... BERLIN... MADRID... VARSOVIA... PARIS. Ciencias Políticas. 68 CAMARADAS, ¡A LAS ARMAS! Nanterre. PROHIBIDO PROHIBIR. LA LIBERTAD COMIENZA POR UNA PROHIBICIÓN. Sorbona. EL ARTE HA MUERTO. ESTO, GODARD NO PODRÁ REMEDIARLO. Sorbona. (Bendit, Sartre y Marcuse, 1982, pp. 66-70)

Algunos antecedentes del grafiti en Bogotá se encuentran en el texto de Armando Silva (2013) *Atmósferas ciudadanas: grafiti, arte público, nichos estéticos*, donde su experiencia hace parte de la historia. Silva recuerda su infancia y adolescencia. Asimismo, cómo este tipo de intervenciones crearon un tipo de actividad política en la ciudad; también reseña el inicio de este tipo de prácticas en la década de 1960.

Dicho texto permite realizar el mismo ejercicio de memoria, sin un esfuerzo demasiado grande el recuerdo de un grafiti se presenta. Una de las formas que se conoce la ciudad y se piensa el mundo, construyendo historias fantásticas de manera casi inmediata. Ese objeto es la ventana de un bus, de esa forma cree y el autor supuso cientos de historias en los miles de trayectos hacia el centro de Bogotá.

El color verde pastel de la pared creaba un contraste de contrarios con la tipografía roja, esto fue lo que al principio llamo la atención. Se presentaba siempre al costado oriente de la ventana del bus, se mantuvo durante mucho tiempo en el mismo lugar, no obedeciendo a los parámetros que regían el grafiti: ser efímero. Por la carrera 24 entre el barrio El Tunal y el Quiroga de la localidad de Rafael Uribe Uribe, yacía la frase “Yo no me pego por dos lukas” especulaba en los sujetos en disputa y con el tiempo el mensaje me cuestionaría a al autor mismo.

El autor siempre pensó que esta intervención se hizo en la pared de uno de los protagonistas de esta disputa anónima, recordándole este altercado constantemente. Evidenciaba un problema de dinero que para la época (finales de siglo pasado e inicios del presente) configuraba un problema personal, una posible deuda, que entró al plano general como un denuncio. Ellos, los confrontantes, “nos” hicieron participes de su disputa, haciendo que este fragmento de recorrido, para algunas personas se convirtiera en hecho de interpretación arqueológica, recordando que los viajes de bus en esa época una de las acciones más atractivas era ver a través de la ventana y que de manera creativa construyéramos la historia.

Sin embargo, con el tiempo esa frase se convirtió en una pregunta, por qué me pegaría de un valor relativamente banal, entre un discurso social, donde el valor de cambio no es lo mismo para todos, adentrándonos a un argumento que cuestionaría el propio yo. Se podría entrar en una discusión y evidenciarla por medio de un medio masivo como víctima, o exponerse a ser cuestionado por una supuesta pequeña suma como victimario.

Ahora bien, en la actualidad el muro de algunas redes sociales puede funcionar para ese tipo de escarnio público, pero hace 20 años las dinámicas eran distintas. La relación de ese grafiti hizo que se convirtiera en un problema de filosofía y economía sin tener la mínima formación de estas disciplinas. Es decir, cuestionar la relación del ser y el dinero como objetos equivalentes; asimismo, cómo el producto moneda afecta la dimensión afectiva de los sujetos, sin importar la suma.

Lo que prima es la relación de mercado, el intercambio o el préstamo tiene que hacer efectivo, entonces, la mecánica de los bancos ultrapasó las fronteras para conquistar el sujeto, reproduciendo los mismos mecanismos, con escalas y símbolos diferentes. Mediar la solución por medio de una denuncia pública es un acto que viene del pasado, solo basta recordar los carteles *Western* de caza recompensas. Hacer algo viral (de la cultura popular) era algo complejo para ese tiempo, los mecanismos de divulgación eran más artesanales (como las ventanas).

En los años 1980, el presidente de Colombia Belisario Betancourt animó a un grupo de estudiantes de la Universidad Nacional a realizar una serie de intervenciones alegóricas de los procesos de paz que se adelantaban con diversos grupos subversivos. Este puede ser, posiblemente, la primera directriz del gobierno animando el grafiti como medio de expresión de masas y como un lenguaje contemporáneo en pleno surgimiento. Además, se puede entender porque el expresidente era pintor, seguramente, viendo al grafiti y su comportamiento en las nuevas expresiones a nivel mundial como una narrativa en pleno auge. No obstante, el discurso tuvo un componente político bastante fuerte.

> El día que Belisario Betancur invitó a los colombianos para que pintaran palomas por la paz, en 1984, un grupo de estudiantes de la Universidad Nacional atendió el llamado del entonces presidente. Pero Luis “Keshava” Liévano, en vez de ponerse a pintar palomas, salió a dejar un mensaje contundente con su aerosol: “No más paloMAS”, aludiendo al grupo paramilitar Muerte a Secuestradores, que defendía a los narcos de los grupos guerrilleros. “No queríamos que nos jodieran con toda esa carreta de las palomas”, comenta “Keshava”. Para él, este fue el momento fundacional del boom del grafitti ochentero. (López, 2016)

Esto llevará al artista Luis Liévano Keshava a ser uno de los primeros promotores del grafiti como expresión política y estética en la ciudad. Liévano Keshava inició sus intervenciones en la Universidad Nacional; un espacio público que si bien puede ser cliché (en tanto el concepto de institución pública de educación superior funciona como un eje de revolución) sin duda, es un espacio propicio, donde la libertad y la crítica ronda. Ahora bien, es difícil suponer que en la década de 1980 en un espacio privado (como la universidad) sus propios estudiantes la intervinieran. Liévano Kecheva es una artista integral, por lo que muchos grafiteros deben tener la habilidad de crear textos sutiles con imágenes contundentes. Una muestra de sus creaciones es la siguiente:

> "Ser o toser, he ahí la polución"
>
> "No más palo-mas" (juego de palabras que hace referencia al grupo paramilitar MAS-Muerte a Secuestradores)
>
> "paz bio-lenta"
>
> "Pienso, luego desaparezco"
>
> "mujer: ni sumisa ni devota: te quiero libre, linda y loca". (Navarrete, 2018)

Durante los años 1980 la representación femenina fue de gran impacto. Sin embargo, por los procesos de ocultamiento en la historia de la imagen femenina, el machismo social y el concepto propio del grafiti, su clandestinidad hizo que su visibilidad no fue la indicada. Sin embargo, cabe recordar que en la historia las mujeres siempre han estado en la vanguardia de los sucesos, tomando una posición crítica de su entorno, porque ellas son la propia historia.

> Las revueltas en Francia en Mayo del 68, detonaron la rebeldía de una generación que protestaba en los muros contra la guerra, por los derechos civiles, por la educación y la liberación de la mujer. Se quemaron los brassieres, subió la minifalda, la píldora anticonceptiva liberó la sexualidad desbordada. La liberación femenina llegó a los muros, y la pregunta sobre el papel de la mujer en la sociedad y en la cultura, se regó en círculos de universidades y organizaciones civiles.
> MUJER ÚNETE A LA LUCHA...LIBRE La historia reciente del grafiti en nuestro país inicia en los años 80s en las universidades públicas. En los muros de esta Apenas Suramericana, escribíamos grafitis como ALAS SI BALAS NÓ, EL HABITAT SÍ HACE AL MONJE, se consolidaban en el país procesos organizativos de mujeres y los temas de equidad, derechos y género aparecían en reunio-

> nes, foros y paredes. MACHISMO ES CON M DE MAMÁ, o DIOS ES NEGRA, escribieron en diferentes muros de Bogotá las mujeres anónimas del boom del grafiti de esa década.
> STREET ART de MUJERES En el arte como en muchas actividades, la mujer ha sido deslegitimada por una cultura machista y patriarcal, que en el caso de las artes, le asigna el rol de musa y modelo para ser representada no para representar. La presencia de la mujer en la historia del grafiti y el Streetart, está por construirse, excepto la compilación de WOMEN AND GRAFITTI de Rachel Bartleti 1984 o la investigación de Griselda Pollock 1988, hay pocos rastros de ella.
> Aunque son minoría, las mujeres hacen presencia silenciosa, Escritoras como BARBARA Y EVA 62, de New York y famosas por taggear y rayar la estatua de la libertad en 1988, o GRAPE Y STONEY, dos writers que son leyenda de Brooklyn, PINK de amplia resonancia mediática y leyenda viva de la década de los años 90s, una superestrella del grafiti en el metro y los trenes y que sirvió de inspiración para las artistas de nuevas generaciones como CLAW, toda una leyenda New Yorkina y quien ha protagonizado pelis y documentales sobre el tema. BLUE, DONA, JAKEE, DIVA, HOPE O SARE, son todas ellas mujeres protagonistas del Street art reciente. Se piensa que el grafiti y el arte urbano son territorios masculinos, pero las mujeres son tan activas como los hombres y se han atrevido a adentrarse en callejones y tramos de vías peligrosos para estampar sus tags o firmas, o proyectos artísticos. La presencia de la mujer en la historia actual del Arte callejero y el grafiti en Colombia según mi parecer pareciera empezar a gozar de buena salud gracias al talento y la valentía de una nueva generación de artistas y muralistas que no escatiman técnica y que incluso incursionan en escenarios internacionales. (Keshava, 2019)

No siendo ajeno a la relación social de otras latitudes, como en Estados Unidos, el grafiti se asocia a los barrios de clases obreras y a las periferias. Dentro de este juego social se acompaña de otra expresión cultura que presenta un gran ascenso en los públicos de aquellas esferas. El rap tiene fundamentos similares con el grafiti, su crítica a la sociedad hace que este sumergido en los 80 a grupos específicos que no fueron identificados tempranamente por investigaciones por su marginalidad.

Fácilmente eran grupos que no salían de su entorno, de sus calles; además, algunos de ellos actuaban como la seguridad de los sectores, porque el arte urbano inició reflejando los problemas sociales, que en la actualidad se convierte en una especie de fetiche en las producciones audiovisuales. No obstante, el grafiti delimitó una parte de la sociedad culturalmente.

> En Colombia, los referentes más inmediatos del rap aparecen a comienzos de los ochenta, en las esquinas de barrios como Las Cruces, Kennedy o Ciudad Bolívar, en Bogotá, y en barriadas

> marginales como Aguablanca, en Cali, las comunas de Medellín y otros barrios populares de otras ciudades del país. El rap es ritmo y es protesta, es grito y sentimiento, gesto y movimiento, canto y cuento que va acompañado de otras expresiones afines como el breakdance y el grafiti, con su capacidad de afirmar un territorio o una identidad. (Keshava, 2015)

La sátira dentro de un contexto revolucionario se convierte en una herramienta casi indispensable en la ejecución del contrapoder. Presentar la desdicha o la realidad en una pared es algo redundante en la ciudad, y específicamente en los espacios populares masivos; gran parte de la sociedad reconoce las afecciones sociales que vive, personas que no tienen un espacio donde vivir y habitan la calle, la drogadicción, la prostitución, la delincuencia y la corrupción, se convierten en ejes que la ciudad. Sin embargo, el grafiti de Liévano Keshava cumplía de manera retórica las denuncias, escribiendo entre líneas las o con elementos de sustitución un mensaje crítico a los menos tolerantes, pero lleno de sátira de la actualidad del país.

> El humor fue otro de los ejes en los que se basó el grafiti ochentero y "Keshava", quien en esa época era estudiante de Música de la Nacho, se hizo sentir. Empezó a rayar las paredes luego de conocer al Frente Sin Permiso, una especie de crew que además de piratear música, grafiteaba. Encontré mi línea al ver que este parche hacía consignas como "Exigimos la liberación de las presas de pollo" o "Viva la Coordinadora Nacional de Chocolates" 2 como burla a los panfletos que decían "Exigimos la liberación de los presos políticos" y "Viva la Coordinadora NacionalGuerrillera". Nos gustaba sacarle la piedra a los mamertos y fundamentalistas. (López, 2016)

En los 1990 el auge del grafiti se dimensiona en todo el mundo. Artistas como Keith Haring[10] se convierten en celebridades imprimiendo gran impulso a esta tendencia estética. Como casi todos los comportamientos que se vuelven masivos la industria cultural los convierte en moda, entrando al mercado. Así, las expresiones del rap y el grafiti se masificaron. Pero esto no es negativo, los artistas deben sobrevivir, y que mejor forma que sea producto de su trabajo, lo que conllevó a que dejaran la clandestinidad para convertirse en personajes públicos.

> Al empezar los 90, los grafiteros revolucionarios de la década pasada se fueron cansando de la popularidad que este arte urbano había alcanzado. Sus trabajos dejaron la clandestinidad y anoni-

[10] Considerado uno de los artistas más brillantes del siglo XX. Nació en Kutztown, Pennsylvania, en 1958, hoy por hoy es considerado el Miguel Ángel del grafiti y/o del arte callejero. (García, 2018, p. 70)

> midad para figurar en las páginas de Cromos, El Espectador, Semana y Nueva Frontera. (López, 2016)Semana y Nueva Frontera. (López, 2016)

En este sentido, prácticas que se ejercían como protestas, desde hace al menos 20 años, la industria del grafiti o arte urbano en la ciudad ha cambiado sustancialmente; los mensajes políticos continúan siendo una fuente del discurso, pero la técnica (en relación con tiempo-labor) ha modificado la forma de expresión. No obstante, esto generó disputas internas entre los ciudadanos que no veían con buenos ojos este tipo de intervenciones, haciendo que la única solución viable fuera la institucionalización de la práctica.

> En 2007 se interpone, por Cesar Augusto Mantilla la acción popular 2007-0354, en la cual se buscaba, entre otras, responsabilizar al Distrito por omisión de la afectación del derecho a un ambiente libre de contaminación visual y auditiva, en el sector de la Avenida Quito entre calles 72 y 80, por la presencia de grafitis y publicidad visual exterior. El juez 30 administrativo del circuito de Bogotá fallo en 2010 a favor de los demandantes y obligo al Distrito a reglamentar la práctica del grafiti en Bogotá. (Gómez, 2015)

Las dinámicas del arte urbano continuarían mudando y ganando espacios en las últimas décadas Bogotá; sufrieron grandes cambios, pasaron de la clandestinidad a un nivel de aceptación por la sociedad y las instituciones, aunque la lucha no fue para nada fácil. Además, las intervenciones cada vez se realizaban con mayor profesionalismo estético, sin dejar a un lado el concepto político. Los tiempos de duración y los tamaños motivaron nuevos retos para los propios artistas y para las políticas públicas, haciendo que las leyes y artículos de inclusión, porque ya no se suponía como un acto vandálico, también supone un acto artístico que apropia la ciudad como un ente político y cultural activo.

Sin embargo, el camino para normalizar este tipo de práctica en la sociedad apenas comenzaba. Uno de los primeros eventos masivos avalados por las instituciones públicas fue en el año de 2006, cuando se organizó una convocatoria a nivel capital, invitando a todos los interesados, saliendo un poco del círculo del grafiti.

> En el año 2006 la administración distrital, en cabeza del alcalde Luis Eduardo Garzón y a través del programa Jóvenes sin Indiferencia implementa un ejercicio piloto para habilitar muros de la ciudad y permitir que operen como muros de expresión para la práctica del Grafiti. Entre otras se habilitaron culatas de casas ubicadas sobre la Avenida Quito entre calles 72 y 80. Estos espa-

> cios permitieron a muchos practicantes de grafiti hacer sus pintas libremente. Pero precisamente este pilotaje genero un malestar e incomodidad por parte de un grupo de ciudadanos vecinos del sector referenciado y que desemboco en acciones de orden jurídico. (Gómez, 2015)

Este tipo de descontento tiene una lectura con la arquitectura en la urbe, como un espacio limpio de imágenes y, aún más, cuando las paredes externas pertenecen a algunas viviendas pueden verse afectadas por este tipo de intervención, entrando al prejuicio de la imagen (mensaje) con las personas que habitan el inmueble. Sin embargo, este tipo de intervención a la que se hace referencia tiene grandes diferencias con las anteriores. La anterior tenía un porcentaje alto de carga política, el cual juzgaba el tipo de actuar del Estado y las instituciones y por su clandestinidad la sociedad lo percibía como una agresión.

No obstante, la batalla social que se presentó en torno al grafiti cada vez ganaba mayor espacio en la conciencia cultural de la gente en Bogotá. Por otra parte, algunos lugares se convierten en focos del grafiti, por ejemplo, la avenida Caracas (en el centro) y Chapinero (más adelante la calle 26, que conecta el arribo de turistas al centro de la capital) tiene una especie de retórica con los metros de Nueva York y Filadelfia de 1960. Estos se convirtieron en lienzos urbanos de la expresión de vanguardia, también hace que a finales del siglo la ciudad sea visitada por artistas norteamericanos del grafiti, haciendo del ejercicio del grafiti un acto transnacional.

> Entre 1999 y 2001 artistas de grafiti foráneos como: Beso, Esoh, How, Nosm y Alfa, provenientes de Nueva York y la costa este de Estados Unidos, intervinieron las calles de Bogotá, mostrando este arte como un oficio y una disciplina constante, con unas dinámicas y unos resultados contundentes en las artes visuales públicas de la ciudad. Después de la llegada de estos personajes y la proliferación del internet como una herramienta rápida de comunicación, el grafiti empezó a tener un crecimiento inimaginable, la transmisión de saberes y experiencias pasaban de un barrio a otro en minutos, al igual que de una ciudad a otra, sin pausa. (Castro, 2012, p. 33)

El arte urbano entra con bastante fuerza en el siglo XXI, haciendo que la academia y las instituciones fijen sus ojos con mayor atención a este fenómeno cultural. Esto puede ser el resultado de desarrollo sociológico y antropológico de los estudios culturales en la ciudad, inspeccionando antiguos paradigmas urbanos y asociándolos a las dinámicas investigativas para intentar comprender el estado del arte cultural de la urbe.

De esta forma, instituciones de educación superior como la Universidad Nacional promueve una serie de eventos con el fin comprender las manifestaciones que dentro de sus instalaciones se presentaban, pero que también compartían con el exterior del alma mater. En este sentido, siendo excusado uno de los grupos más representativos del esténcil que promovió la estética en numerosas partes de la ciudad convirtiéndose en un referente de esta nueva ola.

> En 2003, el escritor de grafiti “Ser” crea el primer foro especializado en grafiti, Escritores Urbanos, el cual registró más de ochenta mil usuarios al mes. Y permitió que gente de todos los rincones de Bogotá y Latinoamérica que hacía grafiti intercambiara opiniones, compartiera fotos y publicara artículos especializados sobre el tema. En este mismo año, en el seno de la Universidad Nacional Sede Bogotá, nace una nueva generación del Street art, el Grupo Excusado, quienes vieron en la calle una plataforma para mostrar imágenes por medio de la técnica del stencil. (Castro, 2012, p. 33)

Para inicios del año 2000 un grupo significativo de artistas se convierte en referentes a nivel mundial, algo sin precedentes en la historia de la imagen de Colombia: estar a la vanguardia de una disciplina contemporánea de la imagen. Investigadores de diferentes latitudes muestran su interés en las representaciones colombianas, ejemplo de esto es el resultado de la investigación para el de magister de Cathrin Gordon de la Universidad de Illinois, la cual presenta como objeto de estudio el arte urbano bogotano y algunos de sus principales referentes.

> The street art images of Grupo Excusado and others like them manage to expose the tenuous relationship between image, representation, identity, and perception, and thus this thesis posits their style of graffiti as counter cartography Grupo Excusado, Bastardilla, Lesivo, Guache, and Toxicómano create images that act as counter cartography, with the power to disrupt and deconstruct perception of social hierarchy through the manipulation of symbolic icons. (Gordon, 2015)

Las letras componente primordial en la estética del arte del grafiti y urbano toma el poder de registrar por medio de escritos la historia, los representantes del género como forma de crear una memoria ortodoxa por medio de documentos. Algunas de las periferias de Bogotá promueven este tipo de prácticas, organizando festivales que reúnen la danza, la imagen y las letras como estrategia de divulgación y promoción de la creciente cultura.

> En 2005, se publica la primera revista especializada en Grafiti, Objetivo Fanzine, que nace del proceso de Escritores Urbanos; como un medio impreso que apoyará la producción de grafiti en la calle con artículos y entrevistas a los productores del grafiti en Bogotá. En 2005 también, se hace el primer festival/encuentro de grafiti en Usme, que reunía por primera vez, más de 40 personas a pintar un muro – Festival Usme 29 – gestionado por el grupo de grafiti Mientras Duermen. Es en este mismo año que el grafiti llega al Museo de Bogotá, por primera vez, amparado por el proyecto Ciudad In-visible, del colectivo Popular de Lujo. (Castro, 2012, p. 33)

En el 2009, se crea el "Primer concurso distrital de murales sobre los derechos humanos. Alcaldía Mayor de Bogotá" siendo posiblemente el primer gran evento con recursos públicos para el arte urbano visual, el cual consistía en una convocatoria abierta, sin distinción de profesión. Para esa época, colectivos profesionales del grafiti asesoraron a la Secretaria de Cultura en torno a los materiales entregados y las normativas mínimas en la ejecución de los murales, así como de la premiación. Cabe aclarar que dentro del concepto del concurso, la técnica del grafiti no era permitida, aludiendo únicamente a la técnica del muralismo como principal recurso. No obstante, se entiende el concepto del arte urbano, bastante amplio en la actualidad, configurando todas las técnicas que se desarrollan en la ciudades, municipios o pueblos, como arte urbano.

El objetivo de los murales por parte de la alcaldía era sensibilizar a la ciudadanía a reflexionar en torno a los derechos fundamentales. Así, cuando se habla de ciudadanía es porque una amplia cantidad de imágenes del arte urbano se propagó en relación con este concurso, casi todas las localidades de Bogotá participaron como fenómeno cultural. Además de ser un atractivo por ser un ejercicio que por lo general era estigmatizado, en esta ocasión era avalado por la institución. Entonces, desde la institucionalidad se promueve el ejercicio de esta práctica. El concurso manejó tres (3) ejes temáticos: familia y niñez, dignidad y vida, y democracia.

> Respecto a la solicitud¿ acerca del "Mural Historias de Familia", solicitando el premio "Por la no violencia contra la Niñez", dentro del marco de la participación del primer concurso distrital de murales sobre derechos humanos, se advierte que está encaminado a obtener el premio "por la no violencia contra la Niñez" en el marco de la participación del primer concurso distrital de murales sobre derechos humanos, el cual se traduce en una solicitud de un premio de carácter económico la Dirección de Derechos Humanos y Apoyo a la justicia de la Secretaría Distrital de Gobierno, se pronunció así: El Primer Concurso de Murales Sobre Derechos Humanos no contemplaba la compra y/o venta de

obras o el pago de las obras de los participantes toda vez que en la convocatoria se definieron los criterios para participar, dentro de los cuales estaba precisamente su aceptación con el hecho de la inscripción. Por lo expuesto, reiteramos que no es procedente el pago del mural "Historias de Familia" del grupo participante Colombia Libre Desmovilización, por lo que no es posible atender su solicitud, tal como lo hemos hecho de manera verbal y en anteriores comunicaciones. (Secretaría Distrital de Gobierno, 2009

Esto hace que en el 2012 se cree la mesa distrital de grafiti, organizado con artistas profesionales del grafiti, citando temas importantes para la labor de sus prácticas artísticas, dejando de lado la idea ser una expresión vandálica, la cual, como se mencionó antes había evolucionado como acto estético que mantiene un diálogo constante con lo urbano. El decreto 075 del 2013 define el grafiti de esta forma:

Toda forma de expresión artística y cultural temporal urbana, entre las que se encuentran las inscripciones, dibujos, manchas, ilustraciones, rayados o técnicas similares que se realicen en el espacio público de la ciudad, siempre que no contenga mensajes comerciales, ni alusión alguna a marca, logo, producto o servicio.

Ahora bien, se reitera el tipo de consigna que este comunique y en qué espacio se realice. Dejando claridad que la idea de violentar mobiliario institucional como fachadas de edificios públicos, esculturas o insignias patrias que, por ejemplo, se deben respetar. La idea es que se creen espacios en los cuales las expresiones del arte urbano puedan presentarse sin agredir de forma simbólica o psicológica algún grupo de la población.

Sin embargo, esta postura se cree que es una forma de blindaje de la misma institución, los recursos son administrados por el gobierno de turno al cual no le interesa ser juzgado, siendo un acto de veto mediado. Por otra parte, la importancia de la mesa distrital de grafiti hizo que se reconociera esta práctica dentro de los estímulos públicos del Ministerio de Cultura, haciendo que este tipo de expresiones se conviertan en un atractivo para otras ciudades.

Este ejercicio de organización se trasladó, a partir de 2015, a la mayoría de las localidades, cuando las mesas de grafiti se asentaron para hacer más puntual la defensa de la expresión artística, teniendo en cuenta zonas particulares. Como resultado aumentó el número de estímulos brindados por el Ministerio de Cultura: en 2011 se entregaron 399 estímulos, mientras que en 2015 fueron 595 las becas ofrecidas. El ejemplo de Bogotá sirvió para que otras ciudades adoptaran de manera no oficial la figura de mesa

> de grafiti, donde artistas y colectivos se empeñan en concentrarse bajo un solo formato, es el caso de Medellín o Cali con su Mesa de Gráfica Urbana, un espacio que convoca artistas de la capital del Valle y otros lugares para que participen en eventos como el Borondo o el Festival de Gráfica Urbana Graficalia. (Fandiño, 2018)

En arte urbano se toma a Bogotá sin precedentes. La ciudad gris que por tradición se concebía en el imaginario colectivo de los colombianos toma un giro inesperado. Tal vez problemas asociados al cambio climático, sube la temperatura de la urbe, haciendo que el trópico se tome la ciudad, la forma de vestir y el color hacen presencia como nunca. La ciudad se torna colorida, sus paredes funcionan como decoraciones con gran discurso crítico, haciendo que los observadores sean parte activa de los discursos activistas que vienen ganado cada vez más espacio en la cultura como eje principal de una sociedad. El grafiti desde hace mucho dejó de ser efímero para convertirse en una narrativa histórica que confronta su entorno.

REFERENCIAS

Alcaldía Mayor de Bogotá. (22 de febrero de 2013). Por el cual se promueve la práctica artística y responsable del grafitti en la ciudad y se dictan otras disposiciones. [Decreto 75 de 2013].

Autor, G. (s.f.). *Lo poético en el grafitti*. Bogotá: Premio nacional de critica UniAndes. Recuperado de https://premionalcritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/lopoeticodelgraffiti.pdf

Bendit, C., Sartre, J. y Marurse, H. (1982). *La imaginación al poder*. Barcelona: Argonauta.

Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Cultura libre.

Castro, S. R. (2012). *Diagnóstico Graffiti Bogotá 2012 Informe Final*. Bogotá: Fundación Arteria y Gerencia de Artes Plásticas y Visuales.

CIDH. (13 de noviembre de 1985). La Colegiación Obligatoria de Periodistas (Arts. 13 y 29 de la Convención Americana sobre Derechos Humanos). [Opinión Consultiva OC-5/85]

El Espectador. (25 de febrero de 2020). Juez ordena retirar imagen de "¿quién dio la orden?" sobre los falsos positivos. *El Espectador.* Recuperado de https://www.elespectador.com/noticias/nacional/juez-ordena-retirar-imagen-de-quien-dio-la-orden-sobre-los-falsos-positivos-articulo-906397/

Etimologías. (s.f.). Graffiti. *Diccionario etimológico*. Recuperado de http://etimologias.dechile.net/?graffiti

Fandiño, D. (15 de julio de 2018). Así se organiza la práctica del grafitti en Bogotá desde las mesas locales. *Cartel urbano*. Recuperado de https://cartelurbano.com/colombia-grafiti/asi-se-organiza-la-practica-del-grafiti-en-bogota-desde-las-mesas-locales

Fernández, C. (2010). Arte urbano y apropiación simbólica del espacio: La práctica de las propas y pegas en Mexicali. *Anuario de Investigación de la Comunicación CONEICC,* (XVII), pp. 81-98.

García, J. (2009). La ciudad postmoderna como escenario de la comunicación publicitaria: ¿integración o contaminación visual publicitaria? Hacia una publicidad outdoors sostenible. *Arte y Ciudad: Revista de Investigación*, (6), pp. 125-154.

García, O. A. (2018). *GRAPHO BOG. Ciertas Reflexiones sobre la gráfica en Bogotá.* Bogotá. Fundación Universitaria San Mateo. 2018.

Gómez, G. (2015). *Comunicación alternativa, identidades estéticas. IV prácticas de comunicación y procesos socioculturales*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Gordon, C. (2015). *Graffiti as counter-cartography: street art and the cartographic legacy in Bogotá, Colombia* (Thesis). Illinois: University of Illinois at Urbana-Champaign.

Gruzinski, S. (1994). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner.* México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Guzmán, D. F. (2016). El contexto actual del derecho de la imagen en Colombia. *Revista La Propiedad Inmaterial*, 21.

Jordán, J. (2017). Animales rampantes en el arte rupestre postpaleolítico español. Un recuerdo de un arquetipo iconográfico. *Revista cuadernos de arte prehistórico*, (3), pp. 130-166.

Liévano, L. (Keshava). Kontra la pared - 3 generaciones de grafitti. *Music Machine Magazine*. Recuperado de http://musicmachine.com.co/2016/index.php/opinion/item/14-kpgff.html#.Xovh6IhKjIU

López, A. (05 de octubre de 2016). Las raíces del grafitti bogotano. *Cartel Urbano*. Recuperado de https://cartelurbano.com/arte/el-origen-del-graffiti-universitario-y-rapero-en-bogota

Mora, L. (2009). El graffiti como cultura artística transfronteriza. Poliniza 2008 un caso de estudio (Tesis de maestría). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

Movice. (28 de junio de 2015). Historia del Movimiento de Víctimas de Crímenes de Estado (Movice). *Movice.* Recuperado de https://movimientodevictimas.org/historia/

Navarrete, M. A. (26 de octubre de 2018). Sobre la poética de la pared y un encuentro con Luis Liévano Keshava. *UTadeo.* Recuperado de https://www.utadeo.edu.co/es/noticia/destacadas/home/1/sobre-la-poetica-de-la-pared-y-un-encuentro-con-luis-lievano-keshava

Romero, M. (2003). *Paramilitares y autodefensas 1982-2003*. Bogotá: Planeta.

Secretaría Distrital del Gobierno. (2009). Concepto 57 de 2009. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá D.C.

EL PODER SIMBÓLICO DE LOS MUROS

Yubar Deibi Portilla Benítez

Políticas

Algunas políticas sobre el grafiti se pueden comprender como una batalla entre los que defienden el orden arquitectónico impecable y los que creen que las ciudades se pueden transformar, a la vanguardia social de su momento. No obstante, estas dinámicas entre la restricción, los preconceptos y los vetos se contrastan con los argumentos que el color y las formas enriquecen el paisaje urbanístico.

Ahora bien, recordando la Querella entre clásicos y modernos, esta situación siempre se presenta en la cultura (por lo menos occidental) la cual expone un cierto repudio, por su pasado o por el presente. A esta disputa se le puede atribuir la frase "todo tiempo pasado fue mejor"; para muchos, este escenario se transforma según pasan los años y su práctica artística se marca una época que la definen como la mejor.

> Discriminación entre lo que llama "el arte oficial", academicista, arte muerto, ya institucionalizado y "el arte vivo", como lo llama André Salmon al arte de los jóvenes, arte nuevo, vanguardista. Al arte de los viejos se le llama, generalmente, "arte oficial": "se reviste de toda la pompa gubernativa, se explaya como la cola del pavo real y ostenta medallas, diplomas y honores". (Vásquez y Vargas, 2013)

Para crecientes expresiones (como la gráfica urbana) es común este tipo de enfrentamientos porque se alejan de los modelos tradicionales del arte de salón y de forma subversiva se presentaron, ganando espacios. Las expresiones de la gráfica urbana no son recientes, son disciplinas comunicativas

de difícil datación. No obstante, se puede identificar que han surgido como protestas desde la antigüedad y su cuerpo efímero hace compleja su historicidad. El arte urbano para esta época se puede presentar como un clásico que se transforma con el tiempo haciendo de este un cuerpo contemporáneo.

PARALELOS DE ALGUNAS POLÍTICAS PÚBLICAS

En principio, se desarrollan algunas de las políticas públicas en contra de las expresiones del arte urbano (como el grafiti) en latitudes cercanas a la colombiana. Esta rejilla de análisis puede presentar un contexto general de la experiencia de ser artista urbano; así como las incidencias de afrontar al serlo. Por lo general, las penalidades se asocian al pago de multas, resarcir la intervención, pero también pueden ser tan drásticas como la prisión. Esta última sanción por lo general está mediada por la intervención de mobiliario público.

Por ejemplo, en México se le atribuye a la acción de intervención pública. Entonces, se complejiza porque las intervenciones en escenarios públicos estatales tienen un incremento significativo; puede ser la idea de entrar al mismo sistema y transgredirlo. Una simbología lógica en términos de protesta y descontento civil. Sin embargo, para las autoridades mexicanas se convierte en un desafío; los artistas deben ser atrapados en fragancia, haciendo que esta operación sea bastante compleja. Uno de los principios del grafiti es la clandestinidad; la posición de algunos periódicos está orientada hacia el patrimonio, que se pueden considerar en términos de la Querella como clásicas.

> El grafiti no respeta a nadie, por igual aparece en fachadas de casas o negocios que en monumentos históricos ubicado en el Centro o la periferia; las columnas que sostienen las vías de la Línea 3 están llenas de pintas e incluso iglesias sirven para plasmar firmas al grado de que en algunos templos, como El Refugio, se ha optado por poner letreros advirtiendo que los muros exteriores no son lienzos [...] El Código Penal, en su artículo 261 Bis, establece sanciones que van desde el trabajo comunitario hasta cuatro años de cárcel a quien utilizando cualquier sustancia o medio plasme sin consentimiento signos, códigos, mensajes, figura o dibujos en bienes muebles o inmuebles. Sin embargo, la detención de estas personas es difícil, pues se protegen en la oscuridad de la noche y para llevarlos ante el juez es necesario sorprenderlos en flagrancia. (Carapia, 2018)

Para poder hacer un equilibrio en las notas de prensa como la anterior, el informativo debería también preguntarse por qué la ciudadanía actúa de

esa forma, qué mensaje están transigiendo, o si el ejercicio es solo transgredir un espacio público. La idea de intervenir espacios sagrados (sacros y políticos) son seductores para los artistas, intermedia la historia por medio de un acto estético; para muchos se puede considerar vandalismo, pero para otros resume las realidades de las sociedades.

En México, el apoyo a los artistas urbanos no ha transcendido dentro de las políticas públicas, siendo este, un posible detonador en las intervenciones. Cuando una expresión cultura se intenta contener, el resultado es la infracción de la ley. En dicho país la cultura del arte urbano encuentra nuevos patrocinios de los estamentos privados que, en algunas ocasiones, perciben de mejor forma la actualidad de la cultura. Así, las expresiones marginales como el grafiti buscan espacios dentro y fuera de la legalidad.

> En México hemos visto muy poco de este auge. La iniciativa más importante que tenemos es la de Nueve Arte Urbano, organización creada por un exitoso empresario distribuidor de pinturas, que desde la ciudad de Querétaro impulsa constantemente y desde hace varios años, concursos y festivales de grafiti. Hoy, Edgar Sánchez es un importante benefactor del género en el país y comienza a serlo en el extranjero. Otras iniciativas de mucho valor, pero más restringidas en recursos, suceden también en Oaxaca y Puebla. Desafortunadamente la mayor parte de la política de "apoyo" al grafiti en México, ha quedado en iniciativas que sólo subrayan la marginalidad al género. ¿Qué se puede esperar de jornadas de grafitis que convocan a pintar muros de poca importancia o bajo puentes oscuros y abandonados, otorgando apenas unas latas de pintura para realizarlos? El grafiti que existe, bueno y malo, se ha realizado gracias a la obstinación de los chicos de barrio que lo han hecho con sus propios recursos. Hace años, un amigo grafitero me dijo al tiempo que pasábamos frente a un muro de unos 5 metros cuadrados: "Mira, para este murito se necesitan unos 400 pesos en latas de pintura". Hoy los principales streetartists del país tienen más trabajo en festivales internacionales que en México, y muchos de ellos se han autofinanciado el aprendizaje. El caso más conocido es el del artista de origen oaxaqueño, "Saner". (Alfonso, 2018)

En el caso de El Salvador, la estigmatización crece por fenómeno de la violencia en el país. Los Maras son conocidos mundialmente como pandillas organizadas que se han extendido en gran parte de Centroamérica; reconocidos por sus intervenciones corporales como son los tatuajes, se convierte en una marca que los caracteriza dentro de sus sociedades.

Globalmente, el tatuaje puede tener una asociación retorica con el grafiti, designan territorios de la misma forma que las marcas en sus cuerpos. Estas estéticas son propias de lo que se puede encontrar en las paredes,

como marcas de sus clanes, retratos de fallecidos o imágenes de santos que los protegen. El grafiti tiene otra función simbólica asociada a la idea de fronteras invisibles de las ciudades; al igual que un cuerpo, las calles son señaladas exclusivas de una célula.

> En El Salvador, la implementación del Plan Mano Dura en el país (2003) convirtió cualquier grafiti con estética juvenil urbana, en una mancha asociada a las maras (el término Maras). Se utiliza como sinónimo de pandillas u organizaciones criminales); y el delito. En la capital del país (San Salvador) los grafitis se expanden sin control como una epidemia, sin que queden a salvo la mayoría de puertas y paredes de los inmuebles expuestos al riesgo. (La prensa, s.f.)

El enfrentamiento ideológico se traslada en los Maras, a la pugna del color, utilizando dos (2) colores característicos que en gran parte del mundo se enfrentan políticamente: el azul y el rojo. Son los tonos en disputa de las dos (2) más grandes bandas que se disputan el poder en El Salvador. Utilizan (como en cualquier otra microsociedad) términos propios de su cultura, por ejemplo, denominan el grafiti como "Laca o placazo: Pintar el nombre de la pandilla o de la clica mediante un grafiti o dibujo en paredes o tatuarse el cuerpo con letras y números alusivos al grafiti grupo" (El Heraldo, 2009).

El caso de El Salvador, se bastante particular, porque convergen grupos ilegales que proponen a su círculo un tipo de justicia, la cual puede ser más cruda que la oficial. Hace que la política presente dos (2) lados de la moneda, por un lado, la autoimpuesta por los Maras que demarcan fronteras, formas de actuar y hasta la circulación. Por otro lado, está la estatal preocupada por la masificación de los grupos al margen de ley, los cuales se evidencian por las gráficas presentadas en los muros.

En Chile el diafragma de abre un poco, estableciendo lugares y en algunas ocasiones fomentando estas prácticas. Sin embargo, al igual que todos los países que reconocen en la práctica del arte urbano como una modalidad en crecimiento, se estipulan reglas con el mobiliario público, el cual no permite que sea violentado, además de revisar el tipo de mensaje que abordan.

> En Chile, si el grafiti es estampado en el muro de un lugar destinado al culto y contiene expresiones ofensivas en su contra, se sanciona con presidio menor en su grado mínimo (61 a 541 días), más una multa (art. 139 Nº 2 del Código Penal). Si genéricamente contiene ofensas contra una persona puede constituir injuria (art. 416), o calumnia (art. 412). Si el grafiti no ofende a nadie,

> pero causa daño en alguna propiedad pública o privada, puede configurar delito de daños (art. 484). Si no causa daño, puede considerarse una falta con pena de prisión mínima de 1 a 20 días (art. 495 Nº1), siempre que la Municipalidad respectiva, de manera expresa prohíba los rayados en muros. (La Prensa, s.f.)

En Santiago de Chile el grafiti (al igual que en muchas partes) se utiliza como método de memoria. Países que presentaron dictaduras pueden verse reflejadas en este tipo de expresiones que no necesitan de una autoría porque el clamor de la verdad no necesita configurarse en un rostro. Otra particularidad encontrada es la idea permisiva de las expresiones del arte urbano en barrios periféricos; sus mensajes quedan en las sociedades que sufren el desamparo del gobierno y no cuestionan o incomodan a transeúntes o turistas con su estética. Es como si el receptor del mensaje estuviese sordo y los gritos solo los escuchara los afectados.

> La ocupación de las diferentes comunas santiaguinas es variable y está influida por la apertura o libertad de los gobiernos municipales hacia la expresión grafitera. En los municipios más populosos y/o pobres no existe prohibición expresa para grafitear. En cambio en las comunas de clase media o media alta la situación varía. Los escritores cuentan que algunas como Santiago, Providencia y Ñuñoa, que hoy prohíben el GHH, hace algunos años les daban libre acceso. Si bien aún La Reina o Peñalolén son más permisivas, hoy parecen retro traerse al discurso uniforme, híper normado y establecido, por parte de alcaldes y políticos específicos. (Figueroa, 2006, p. 163).

En Rio de Janeiro, las prohibiciones son algo complejas porque el grafiti es legal, como un mutuo acuerdo entre el artista y el dueño del predio. Sin embargo, existe una práctica ilegal, por ello diversos artistas urbanos deciden arriesgarse en las alturas y llevar lo que ellos denominan "Pichação"; una especie de Tag que se convierte en retos individuales donde el que puede llegar a lo más alto de un predio es un digno exponente. Las Pichações (o firmas) son ilegales, por este motivo son clandestinas, llegando a lugares emblemáticos como el Cristo de Corcovado, convirtiéndose en transgresiones hacia emblemas patrióticos.

> Pichação é considerada essencialmente transgressiva, predatória, visualmente agressiva, contribuindo para a degradação da paisagem, vandalismo desprovido de valor artístico ou comunicativo. Costumam ser enquadradas nessa categoria as inscrições repetitivas, bastante simplificadas e de execução rápida, basicamente símbolos ou caracteres um tanto hieroglíficos, de uma só cor, que recobrem os muros das cidades. A pichação é, por defi-

nição, feita em locais proibidos e à noite, em operações rápidas, sendo tratada como ataque ao patrimônio público ou privado, e portanto, o seu autor está sujeito a prisão e multa. (Rocha Advogados, 2019).

Sin embargo, en Brasil existe un movimiento bastante grande en la estética del arte urbano; exponentes como Kobra[1] reconocidos por sus grandes formatos y mensajes alusivos al ser humano y su entorno, utilizan la historia como fuente de creación. Para una versión de los juegos olímpicos, el artista fue encargado para crear un majestuoso grafiti en el centro de la ciudad Carioca, en el centro maravilla, espacio portuario. Así, convierte este lugar en otro atractivo emblemático de la ciudad, tiene relación con el concepto de cómo se entiende el arte urbano; debe ser bello y no tener cargas políticas tan fuertes, algo poco contemporáneo en términos estéticos y democráticos en las leyes de la ciudad.

O grafite, em princípio, é bem mais elaborado e de maior interesse estético, sendo socialmente aceito como forma de expressão artística contemporânea, respeitado e mesmo estimulado pelo Poder Público, é autorizado, consentida pelo proprietário em caso de bens privados ou do órgão competente em caso de bens públicos. (Rocha Advogados, 2019)

El movimiento del arte urbano cada vez presenta mayores iniciativas en su producción; exponentes que de alguna forma aparecen como iconos de la cultura, hacen que las nuevas generaciones se interesen por este tipo de prácticas. En los procesos de formación es particular encontrarse con este tipo de representaciones en los apuntes de los estudiantes; hacen que este manifiesto se convierta en una forma de expresión que cada vez se hace presente en las sociedades.

---

[1] Carlos Eduardo Fernandes, conhecido com o nome artístico de Eduardo Kobra, nasceu no Jardim Martinica, na zona sul de São Paulo, no dia 1 de janeiro de 1976. Filho de um tapeceiro e de uma dona de casa com 12 anos já espalhava rabiscos pelos muros da cidade. Nessa época, fazia desenhos na escola pública em que estudava, foi quando recebeu o apelido de Cobra, pela perfeição de seu desenho (...). Nos anos 90, Eduardo Cobra começou a ganhar dinheiro com seu grafite, entre outros trabalhos pintava cartazes para agências de publicidade. Em seguida, completou sua evolução ao tornar-se muralista – um grafiteiro que, pelas dimensões do trabalho só consegue atuar com a permissão ou contratação dos donos do imóvel e das autoridades. (...) Em 2007, Eduardo Kobra começou a aparecer na mídia com o projeto "Muro das Memórias", em que passou a reproduzir, nas ruas, fotos antigas de São Paulo. O passo seguinte foi a elaboração de murais. O artista fez curso para pintar em cima de gruas. Passou a pintar murais ambiciosos. Cada mural pode levar de dez dias a três meses para ser realizado. Entre seus trabalhos destacam-se o mural de Nelson Mandela, pintado a convite de Madonna, no hospital infantil que a cantora mantém na África, a Bailarina pintada nas proximidades do Balé Bolshoi, em Moscou e Michael Jackson, pintado na esquina da East 11th Street com a First Avenue, em Nova Iorque. FRAZÃO, Dilva. Eduardo Kobra. Muralista brasileiro. (Ebiografia, s.f.)

El caso de Santiago de Chile se convierte en un formato general para las otras ciudades de esta parte del hemisferio; hace que las expresiones urbanas convivan en espacios naturales como los barrios de poca presencia del Estado y marginales. Así, convierten este proceso en metodologías de reconocer su entorno por medio de un proceso de catarsis y asumen el discurso crítico por medio de la lírica de las canciones que toman forma en los muros.

El caso de Bogotá no es la excepción. En algunos puntos coinciden con las otras urbes porque el impacto de la gráfica urbana se mantiene en espacios populares como lenguajes propios de su entorno, no convertidos en la vanguardia que es hoy. Además, son espacios de reflexión, de delimitación que se enfrentan con la compleja cotidianidad, de no ser escuchados, donde los muros son de lamentos, pero también de buenas proyecciones.

LA OBLIGACIÓN DE COMUNICAR DESDE ESCENARIOS PÚBLICOS

En Bogotá existen diversos corredores que se han convertido en auténticas galerías al aire libre. Corredores como la calle 26, la zona industrial, Chapinero, el centro, entre otros; son los espacios predilectos por los artistas de la gráfica urbana para realizar sus intervenciones. Los espacios púbicos, aparte de los tradicionales como las calles, abren sus puertas e invitan a las gráficas urbanas a hacer parte de la historia de ellas.

Por consiguiente, se puede pensar que entienden a la gráfica como una proforma efectiva de comunicación, la cual asocia el texto y la imagen como elementos inherentes del grafiti, el muralismo y el esténcil. Estos elementos utilizados se ponen en práctica en los procesos de educación, generalmente, como herramientas de comparación. Allí, el texto tiene un valor traducido en la imagen y viceversa, siendo muchos de ellos estrategias para motivar la lectura. Esta estrategia se puede hallar en el arte urbano que utiliza la codificación (imagen, textos) como recursos propios de la narrativa, porque las expresiones expuestas en la pared siempre existen historias que descifrar.

> La imagen propone una relación metafórica instantánea, hace que el proceso del conocimiento sea distinto, este tipo de lenguaje asume una serie de valores sensitivos que genera un nexo de inquietud y sospecha. En el pasado, el cómic y la novela gráfica eran vistos como hábitos no académicos, como material netamente de entretenimiento, pero las estrategias y procesos pedagógicos contemporáneos le apuntan a este tipo de elementos para impulsar los hábitos de lectura en la población infantil y adulta, alcanzando niveles de conceptualización y crítica con similar incidencia que un documento histórico. (García, 2018b, p. 11)

La Biblioteca Nacional de Colombia en el año 2016 abrió la puerta, como escenario público, al arte urbano. La biblioteca se caracteriza por preservar la memoria de la nación, pero también se encarga de reconocer los actores que transforman la manera de contar historias. Lo anterior, porque los grafitis se convierten en documentos que retoman o apropian una parte de la historia, ilustrándola de maneras innovadoras, pertinentes a las nuevas formas de consumo de cultura, atrayendo nuevos públicos e integrando la cultura que refleja la ciudad.

La biblioteca celebró el año de Antonio Nariño (2016) como traductor de la declaración de los derechos del hombre. Consistió en crear (desde la estética de la gráfica urbana) un homenaje que cubriera todo el fondo del centro del recinto. Los encargados de esta intervención fueron Erre[2], Lesivo[3] y Toxicómano[4], con el lenguaje característico hacen una alusión a una figura emblemática del país.

> El Nariño periodista es el mural central de la exposición. Lleva como eje principal la comunicación, pues aunque no se le recuerde principalmente por esto, el santafereño jugó un papel muy importante en la creación de la prensa y periodismo en Colombia. Se dice que el libertario, cuando apenas superaba los veinte años, fue uno de los personajes anónimos que hizo parte de La Gaceta, uno de los primeros informativos que circuló en el país y al que se le atribuye la posterior conformación de la opinión pública. Años después, Nariño estaría al mando de La Bagatela y Los Toros de Fucha, diarios que pronto entraron en conflicto con los ideales virreinales y por los que tuvo que ir a la cárcel. (Jaramillo, 2016)

Toxicómano hace una hibridación cultural, utiliza lenguajes propios del periodo de prócer, y una imagen de una cultura de la modernidad de la contracultura.

> Honrando esta lucha por la libertad de expresión, y con un predominante color amarillo, Toxicómano construye al personaje de Toño, un joven punk que lleva colgados en su chaqueta una cantidad de símbolos. Frases como "Leer es sabroso", "Book's not

[2] Esta artista urbana nacida en Zipaquirá cree que no debe existir una diferenciación entre hombres y mujeres a la hora de hacer grafiti. Hablamos con ella sobre su obra, más agresiva que la de otras artistas bogotanas por el uso de un lenguaje burdo y frases contundentes. (Romero, 2016)

[3] Del nombre artístico de este bogotano de 33 años se desprende una intención de afectar conciencias a punta de murales y esténciles, que funcionan como bombas de difusión masiva. Su trabajo, uno de los más respetados en las calles capitalinas, recurre a la figura de animales, lanzando así críticas a las bestialidades más bien propias de los humanos. "No me interesa reproducir las imágenes lindas y la estética de la publicidad, en donde todo lo bonito es lo bueno". (Fandiño, 2018)

[4] A Toxicómano casi nadie le conoce la cara. Le gusta que lo reconozcan por su trabajo, no por quién es. Se sabe que se llama Andrés, que tiene 39 años y que desde los 20 decidió volcarse a las calles de Bogotá para pintarlas con inmensos grafitis mientras escuchaba punk. Estudió publicidad, pero nunca trabajó en una agencia; lo que sí hizo, hace muchos años, fue peritaje de accidentes de tránsito, una actividad que no le dejó nada, excepto la cámara digital con la que fotografió a un punkero tapándose un ojo, imagen que más adelante se convirtió en la firma de su trabajo. (Capote, 2019)

> dead" y "Carpe Diem" evocan, mediante un lenguaje moderno, la continuidad a través del tiempo de las libertades y los derechos que promulgó Nariño. (Jaramillo, 2016)

Por su parte, Erre interviene el muro utilizando un lenguaje similar a Toxicómano; asimismo, utiliza elementos propios de las culturas de consumo actuales.

> Personaje basado en las culturas urbanas e inspirándose en el hip-hop. Es así como alrededor de su personaje están presentes elementos musicales: audífonos, reproductores y una grabadora. De igual manera, se puede ver un retrato del pensador francés Montesquieu intervenido con una gorra. En el diseño, donde predomina el color rojo, el personaje de 'Toño' se encuentra leyendo, rodeado de una cantidad de libros que en su lomo permiten ver el nombre de los escritores y pensadores que inspiraron al Nariño del siglo XVIII. (jaramillo, 2016).

Por último, Lasivo propone una imagen desde las tecnicidades de divulgación y su importancia como gestores y multiplicadores del conocimiento.

> Bosquejo intervenido por Lesivo representa la faceta de impresor. Allí se reconstruye el momento justo en el que Nariño traduce la Declaración de los Derechos del Hombre, el papel por el que tuvo que pagar cárcel y por el que sacrificó la mayoría de sus bienes y familia. Bajo un azul que hace honor a nuestra bandera, el artista dibuja a Nariño en su imprenta y se pueden apreciar en la obra pequeños extractos del texto. (Jaramillo, 2016).

No cabe duda de que la Biblioteca Nacional de Colombia reconoce la expresión del arte urbano como una novedosa fórmula para contar la historia. Abre la puerta a artistas que de forma contemporánea confrontan la historia; crean narrativas que pretenden innovar en las épocas carentes de impresión en el público. Lo anterior, porque la cultura de la imagen y de la inmediatez nos hace perder la noción de sorprendernos.

Las bibliotecas son portales al pasado, son lugares fantásticos que cada vez son menos visitados. El pronto acceso a la información (mediado por los aparatos electrónicos) hace que estos espacios sean denominados jurásicos modernos, donde lastimosamente gran parte del saber no es visitado. Pensando en esto, la biblioteca asume una lectura de su entorno, leyendo y describiendo bastante bien algunos de los nuevos productores de conocimiento que para este caso es el arte urbano. Posiblemente, puede funcionar como un vehículo que despierte el interés de la historia y la inspección del lugar, como plataforma gráfica.

En el 2019 la Biblioteca Nacional continua con su alianza estratégica del arte urbano, utiliza de la mejor forma las cuatro (4) paredes de su bóveda central como paredes del mismo espacio público. En ellas elabora una serie de intervenciones alusivas al libro *Cien años de Soledad* del premio nobel Gabriel García Márquez, dichas intervenciones estuvieron a cargo de los artistas Guache[5] y Gaia[6]. (ver fotografías 96, 97, 98 y 99)

El Ministerio de Cultura, la Alcaldía Mayor de Bogotá, la Embajada de los Estados Unidos en Colombia, el Centro Colombo Americano y la Biblioteca Nacional de Colombia, se unieron para traer a dos grandes representantes del arte urbano en Colombia y Estados Unidos, a través del proyecto Diálogos Convergentes, que tiene como objetivo generar espacios de reflexión sobre diferentes situaciones y contextos del país y del mundo, por medio del arte. Como parte de esta iniciativa, los artistas urbanos Gaia y Guache, intervinieron tres muros del hall central de la Biblioteca Nacional de Colombia, en el marco de la conmemoración del aniversario número cincuenta de la obra Cien Años de Soledad del Premio Nobel de Literatura Gabriel García Márquez. Por medio de esta intervención se buscó propiciar el reencuentro de los colombianos con la novela, promover su relectura y permitir la reflexión frente a las diferentes problemáticas que, cincuenta años después, siguen teniendo vigencia en nuestro país.

TEMÁTICAS DE LOS MURALES

PANEL OCCIDENTE | LA MUJER Personaje femenino que representa la esencia de Úrsula, como la matrona que está presente con su poder y sabiduría durante la obra y como el matriarcado en la cultura Caribe. Se representa en varias posiciones el mismo personaje, sosteniendo objetos simbólicos que representan la sensualidad, sexualidad, el desencuentro con la modernidad y las tradiciones (iglesia). PANELNORTE | LA GUERRA Personaje

[5] Oscar González, conocido como Guache, es un artista urbano de la ciudad de Bogotá. Está influenciado por el muralismo político latinoamericano de la primera mitad del siglo XX, el grafiti y el arte urbano. Guache expresa a través de su obra temas de interés social que intentan reflexionar y poner de manifiesto elementos culturales relacionados con la identidad y la cultura ancestral, así como con la “descolonización de símbolos” en Colombia y Latinoamérica. (Sánchez, 2016)

[6] Gaia is a street art creative coming from the vibrant scene of New York. The artist named himself after the ancient mother of Earth in Greek mythology. But he was also inspired by the Gaia hypotheses created by scientist James Lovelock. According to his theory, Earth is a living, breathing organism infected by people like a virus, the same way people may be affected by the cold. The unusual connotation of the hypotheses attracted the young artist whose art contains a strong environmental undertone and is known to convey an end of the world feeling. (Lark, s.f.)

> principal representa la esencia del coronel Aureliano Buendía con cabeza de gallo. PANELORIENTE AMOR Y MUERTE Personaje principal, una calavera que se mezcla con la planta de banano florecida en medio de un espiral colorido. Amantes envueltos en un velo Mariposa amarilla. (Zona Bogotá DC, 2019)

Casi toda la ciudad se convirtió en un escenario de alto impacto en la gráfica urbana, hace que los recorridos dentro de la urbe se convierten en experiencias casi museográficas con el diálogo de la imagen en las paredes; así como mobiliarios propios de la ciudad que le han hecho ganar un distintivo a nivel internacional a Bogotá como una de las precursoras de la imagen urbana. Gran parte de este boom tiene relación con el turismo nacional e internacional, beneficiado con el proceso de paz.

El territorio nacional dejó la estigmatización de su imagen violenta, pasando a convertirse en un atractivo por su multiplicidad cultural. Este proceso, dentro de la gráfica urbana, se refleja en los paseos por las localidades de Santa Fe, Chapinero, Teusaquillo, la Zona Industrial, entre otras. Utilizan la bicicleta como motor ecológico en los recorridos que buscan un tipo de cartografías gráficas contemporáneas, con especial énfasis en rutas donde la imagen urbana se toma la ciudad anteriormente reconocida como gris.

> El Tour de Grafiti en Bicicleta te permitirá disfrutar de un recorrido por Bogotá en bicicleta por La Candelaria y Distrito Grafiti, un lugar en la zona industrial de Bogotá que tiene algunos de los grafitis más representativos de Bogotá; Distrito Grafiti cuenta con la participación de 21 artistas, 2 nacionales, 11 locales y 8 internacionales de países como Brasil, Perú, México, Francia y Estados Unidos, quienes plasmaron en espacios de gran formato.

En la localidad de Chapinero, en el espacio público se encuentra una gran diversidad de intervenciones, tienen diversos conceptos, culturales y estéticos. Sin embargo, en el corredor de la carrera séptima a la altura (de la calle 39 a la 67) cada vez las representaciones del arte urbano se han convertido en algo cotidiano. La Universidad Distrital y la Universidad Javeriana comparten este corredor, donde el lenguaje de lo público predomina como bien común.

El túnel que conecta estas dos (2) instituciones durante algunos años se ha convertido en un espacio de reflexión social, utiliza la imagen como vehículo narrativo. El proceso de paz en Colombia es una fuente que ha hecho que los artistas busquen espacios de gran afluencia para representar su posición política. En gran medida es a favor de un final de esta confrontación y se ha visto representado en algunos países con flagelos similares.

> El grafiti en cada uno de los países ha adoptado diferentes estilos, producto de su intrínseca conexión con el contexto. Es por esto, que en muchas ocasiones ha logrado ser el mejor aliado y protagonista de las revoluciones o conflictos del mundo. Por ejemplo, el conflicto palestino-israelí en el cual ambas culturas utilizaron el grafiti como artefacto para expresar su descontento con la situación (Hanauer, 2011), o en París cuyas demostraciones de grafiti se enfocan a nivel político y revolucionario y en Nueva York, donde el grafiti adquiere una forma romántica a través de la cual se comunicaban derechos civiles, ambientales, el amor, la paz y la igualdad. Sin embargo, se hace evidente que el estilo se expande a través del mundo, cumpliendo con las valencias del grafiti que lo definen como rebelde, efímero, técnico y fugaz. Lo anterior incluye a Colombia con la tendencia del Hip Hop marcando a aquellos que participan en los actos "vandálicos", como todavía muchos consideran que son, al crear este tipo de arte urbano. Específicamente en Bogotá, el grafiti ha impactado y se ha convertido en el artefacto por el cual los ciudadanos comunican sus inconformidades con el gobierno y con la sociedad. (Ramírez, 2017)

Sin embargo, este no es la única fuente narrativa del arte urbano, establecimientos comerciales utilizan este tipo de estética de forma directa o indirecta. La forma directa es sobre la contratación de artistas para que realicen una intervención específica en los lugares, estableciendo su marca desde la identidad de la gráfica urbana. La forma indirecta se establece con la comunicación del lugar como las piezas que las rodean. Estas intervenciones favorecen a los comercios sin tener una relación directa con los artistas, beneficiándose por el embellecimiento por la apropiación gráfica de la ciudad.

La memoria se convierte en un eje trasversal en algunos lugares de la ciudad, este tipo de representaciones de exponen como manifiesto político y estético. Las universidades públicas por lo general utilizan este lenguaje para exponer la memoria desde lo simbólico a los transeúntes que recorren sus inmediaciones. La idea de simbolizar el pasado es una idea recurrente de las artes, como método de catarsis, como fórmula crítica de las malas decisiones y como protesta que se permite en las democracias. Donde la idea de concebir un lugar mejor no se convierte en una utopía en los muros.

Allí, los muros son agentes que hacen posible este tipo de visiones y las artes se presentan como ventanas que desbordan la realidad, la cuestionan, la construyen y deconstruyen. Las memorias pedagógicas, como lo expresa una de las imágenes de los muros externos de la Universidad Pedagógica (figura 27), hacen referencia a que las instituciones educativas tienen el

carácter de formar personas críticas, conocen de su pasado y establecen mecanismos para no borrar la memoria histórica.

> Desde esta concepción, la memoria, como parte de la obra estética, juega un papel preponderante, pues las elaboraciones estéticas, como constructos simbólicos, cuestionan el presente y, a su vez, visibilizan la manera en que las memorias de los hechos de lo social, "se imprimen en los cuerpos, en los objetos, en los lugares" (Cortés, 2011, p. 7). De la misma forma, las imágenes coadyuvan a la elaboración de la percepción del mundo seleccionando lo visible y e igualmente lo recordable. En esta medida, las obras, en tanto conformación política, devienen de una dación de sentido de lo vivido, de lo recordado, del presente, inaugurando, a su vez, horizontes de sentido en cuya elaboración se construye una gramática, y en su visibilización, se inventa lo pensable; lo posibilitan y coadyuvan a la elaboración de otras imágenes, conduciendo a un dialogismo permanente. Con lo anterior, enunciamos que la obra recurre a fragmentos de la experiencia del tiempo, los cuales son ensamblados de diferentes maneras, y permiten un cuestionamiento a la realidad más allá de las presencias en interacción con el pasado y el futuro. (Cortés, citado en Herrera y Olaya, 2011)

Una de las imágenes más recurrentes en las paredes de la Universidad Pedagógica es la del estudiante asesinado Carlos Pedraza Salcedo[7] (figura 37) víctima del Estado. La memoria funciona como un puente entre los hechos lamentables y la actualidad que dialoga con el transeúnte; busca crear una especie de duda y cuestionarse sobre la imagen. En la imagen se puede leer consignas como "Nos han hecho olvidar", "Somos el motor de cada generación", "Nunca más", "Detenido desaparecido", entre otras. Las historias (como se conocían de forma ortodoxa) han tenido que buscar otros tipos de actividades; son documentos que no solo se encuentran en las bibliotecas o archivos generales y se abren a la sociedad de manera abierta, desde los muros, como contenedores de memoria.

> En una vertiente desapacible, el grafiti se ha emparejado a situaciones excepcionales que se corresponden con conmociones o conflictos sociales; lo que a veces ha llevado a su conservación

[7] Licenciado de la Universidad Pedagógica Nacional (UPN), fue un líder cívico-popular del magisterio. Había realizado investigaciones sobre crímenes de lesa humanidad por agentes del Estado a nivel nacional, llevando junto a esto, el acompañamiento a víctimas. Era integrante del proyecto "Nunca Más", del Movimiento de Víctimas de Crímenes de Estado (MOVICE), de la Coordinación Regional del Movimiento Político de Masa Social y Popular del Centro Oriente de Colombia y del Congreso de los Pueblos que hace parte de la Cumbre Nacional Agraria, Campesina, Étnica y Popular. Participó en la campaña permanente contra la brutalidad policial, por la garantía de los derechos humanos y el desmonte del Escuadrón Móvil Antidisturbios (ESMAD). (Comisión Intereclesial de Justicia y Paz, 2020)

como documento histórico. Pero en su aparición inmediata supone la contemplación del grafiti como una señal asociada con el caos o el sufrimiento, haciendo olvidar que existe un grafiti de la paz y el festejo, incluso de la resistencia humana en la decrepitud y el desarraigo. (Figueroa, 2013)

Los muros se convierten en los emisores de la crítica y el estado que algunos poderes pretenden callar. Sin embargo, la fuerza activista en las paredes de varios lugares del mundo hace que estas manifestaciones sean necesarias como fuerzas simbólicas. Así, demuestran aspectos complejos de las cotidianidades sociales como las guerras, la violencia y la desigualdad, semblantes que afectan el modo de percibir la vida, porque conmueven su libre desarrollo. Entonces, el arte urbano utiliza herramientas alegóricas como la sátira; demuestra terribles realidades por medio de retoricas críticas que hacen frente como un contrapoder.

> La imagen mordaz se sirve de diferentes referentes de la retórica de la imagen, hace posible que los pensamientos críticos afloren de manera satírica y como denuncia en la relación del acontecer de una sociedad. Se podría pensar que son una especie de oposición a los entes de poder que utilizan este lenguaje para denunciar atropellos, decisiones erradas o políticas públicas que agreden a una parte de la sociedad. (García, 2018a, p. 26)

“A las calle, a la lucha”, es una de las consignas escritas en los muros de la Universidad Pedagógica (figura 41). Este texto hace parte de una gran imagen que por medio de la técnica pictórica presume una especie de técnica del mosaico, donde utiliza pequeños fragmentos de color para crear composiciones. La imagen representa el imaginario de Latinoamérica, como un espacio de gran diversidad cultural y natural; enfoca su discurso a los paros nacionales que por la época se realizaban (UTadeo, 2018).

Llama la atención una figura recurrente en la gráfica urbana, en especial, en la lucha social. La figura del cura Camilo Torres, al igual que la figura del Che Guevara, se ha transformado en un icono de la lucha social. Sin embargo, esta disputa simbólicamente ha tomado otras dimensiones sociales en la construcción del inconsciente colectivo; se presume que estar a fin de estas imágenes y consignas sociales se puede asociar como un acto vandálico o asociado con la insurgencia colombiana. Los centros educativos crean un contexto crítico en la revisión y pertenencia de la historia y esto puede tender a confundirse.

> Se empezó a ver con el nacimiento de las guerrillas y los grupos universitarios comenzaron una emigración de los pueblos del Sur Occidente del país para localizarse en las ciudades principales. Los movimientos y marchas socialistas empezaron a decorar las paredes de las ciudades con imágenes del "Che Guevara", del "Cura Camilo Torres", como también las siglas de los movimientos políticos. Ante estas manifestaciones, la sociedad urbana y común empezó a identificar el graffiti como un acto de vandalismo ejecutado por vagos e inadaptados sociales a los que les importaba más plasmar sus pensamientos particulares. (UTadeo, 2015)

La calle 26 en Bogotá se convirtió en un escenario de gran importancia en la imagen urbana, se convirtió en un corredor artístico que conecta el Oriente con el Occidente de la capital. Además, vincula el ingreso de visitantes nacionales o extranjeros como ruta de acceso a los lugares emblemáticos como el centro histórico y parte del centro financiero. La gráfica que se presenta es tan amplia como su longitud; representaciones políticas, como el famoso retrato de Jaime Garzón sobre la altura de la carrera 28 realizada por el artista Mal Crew (Behance, s.f.), han perdurado en el tiempo como iconos en la construcción de memoria en las nuevas generaciones.

Desde la construcción de memoria se puede encontrar, de nuevo, el enfoque del conflicto armado, en relación con el desplazamiento forzoso. Como las paredes de las calles pueden asumir este reto, de denunciar un delito tan complejo y naturalizarse de tal manera que se convierte para muchos en expresiones estéticas simplemente; para muchos fue y ha sido una realidad que ha golpeado durante décadas el territorio nacional, convirtiendo a la capital en una especie de receptora del conflicto, pero que se vive con mayor intensidad en las localidades menos favorecidas y en las periferias.

De ahí la importancia y la ocurrencia que representa la calle 26, no solo como factor estético, sino como un actor que reconoce el conflicto y que de forma simbólica contribuye a la formación de cultura histórica. Lo anterior, porque cuestiona el silencio y el olvido de muchos lugares que han sufrido el azote de la violencia desmedida. En el libro *Arte, memoria y violencia, reflexiones sobre la ciudad* (2003) los autores comprenden este tipo de transformación e intervenciones como una ventana de la realidad que muchas veces no podemos ver.

> Los actos de ver hacen parte de la experiencia estética que tiene lugar frente a la obra de arte pero también frente a las experiencias de muerte, violencia y duelo. Una experiencia estética que no se remite simplemente a lo que bajo ciertos estándares formalistas es lo bello o hermoso, lo estrictamente "estético", sino al modo en que el acto de mirar se transforma en una vivencia

> intensa dado el significado emocional y simbólico profundo que el evento, la imagen o la obra, generan. En esta transformación y en el proceso que le acompaña reside el valor y potencial estético y transformador. Pero hay miradas en las que no vemos porque el significado de la imagen se nos escapa por una variedad de razones en las que podemos incluir nuestra propia imposibilidad para construir relaciones y consecuencias humanas de los actos de violencia. Mirar no es suficiente si no lo llenamos de sentido, un acto en el que vemos porque reconocemos relaciones e implicaciones: ese muerto es mi vecino y todos los otros también son vecinos de alguien, el cadáver cubierto en el que la cámara reposa por un segundo es un adolescente enamorado, una madre que tenía planes para el futuro. (Alcalá, Lacy y Agudelo, 2003, p. 6)

Parte de la historia de este corredor se puede presentar como un problema dialéctico, de doble régimen como denominan algunos teóricos como Didi-Huberman. Cuando algunas de estas intervenciones se hacen presente en las paredes, un grupo de extremistas (Neonazis) quieren hacer una especie de contra peso, utilizando la mecánica propia del grafiti, sobre escribiendo en ellos su inconformismo. Consignas alusivas a la ultraderecha, olvidando un poco el concepto de tolerancia como principio básico, sin embargo, esto se visibilizó por una denuncia pública, la cual mostraba su preocupación por estos nuevos brotes fascistas.

> A mediados de 2014, Aída Avella, líder de la Unión Patriótica (UP), denunció que un grupo de neonazis había arruinado un mural que representaba a su partido. La pieza, ubicada en la calle 26 con carrera 17, es una mezcla donde predomina el negro y el gris. Hacia el centro, los amarillos y los verdes aparecen encima de gente que no tiene rostro. Más adelante, aparece una familia, varios niños y hasta un perro con una gallina; sin embargo, tras la marca que dejó el grupo neonazi, apenas se podían adivinar los colores, ocultos tras la consigna gigante de "Fascismo totalitario YA. Fuera UP, fuera Farc. Colombia libre". (Guerrero, 2015)

Chirrete[8] (figura 68) crea una de las imágenes icónicas de la avenida 26. "Memoria" se convierte en un juego lingüístico; divide la palabra por la misma geografía de la arquitectura donde reside. Así, teniendo como resultado "ME-MORIA". La idea es establecer otra versión de la historia que conocemos.

[8] Roberto Romero es "Chirrete Golden", un artista bogotano y egresado de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Jorge Tadeo. Este es el perfil del artista urbano tadeísta "Chirrete Golden" en Cartel Urbano. Tomado de: https://www.utadeo.edu.co/es/noticia/utadeo-en-los-medios/home/1/este-es-el-perfil-del-artista-urbano-tadeista-chirrete-golden-en-cartel-urbano Distrito grafiti. Alcaldía de Bogotá. http://bogotadistritografiti.gov.co/arte-en-concreto/grafitis/colectivo-animal-roberto-jose-romero-m-2012-cabildos-abiertos-para

> Precisamente en la 26 quedaría plasmado el ganador de la convocatoria. Tras las propuestas de varios grupos, tres ganaron. Chirrete y Ark, dos viejos lobos del grafiti en el país, y Bastardilla, otra de las duras de la vieja guardia, empezaron a pintar sus obras sobre la memoria del conflicto.
> Pero más que memoria, Chirrete y Ark se cranearon un proyecto en el cual pudieran contar la otra versión de la historia de la violencia en Colombia, el de las víctimas. "En cuanto al problema de la guerra en Colombia, siempre hay dos discursos: el oficial, que se maneja en la opinión pública, y el de las víctimas y de los que han vivido el proceso. Aunque hablan de la misma cosa, tienen diferentes verdades. No se puede quedar uno con las dos, hay que establecer algo entre ellas". Mural dedicado a las víctimas del desplazamiento forzado ubicado en la calle 26 con carrera 17. Para este año, las víctimas suman más de seis millones. (Guerrero, 2015)

Los cabildos abiertos para murales de memoria, lanzados por el Instituto Distrital de las Artes (IDARTES) en el 2013, se convierten en un actor principal para la construcción de la memoria por medio de las artes visuales urbanas. Establecen una nueva dinámica entre la ciudad contemporánea que invita a sectores discriminados (como el grafiti) para hacer parte de la apropiación de Bogotá. En este sentido, aquí parte del objetivo institucional de la capital:

> La Alcaldía de Bogotá reconoce el grafiti como un medio para la democratización del espacio público y el acceso al arte y la cultura desde distintas perspectivas. Distrito Grafiti es el nombre de la estrategia de fomento a la práctica responsable del arte urbano y el grafiti en Bogotá que busca garantizar la disponibilidad de superficies autorizadas para la práctica en toda la ciudad, implementar programas de fomento y pedagogía en torno al arte urbano y dar a conocer a los bogotanos la normatividad vigente para el fortalecimiento de dicha práctica. Esta es una de las estrategias más significativas para la recuperación del espacio público, ya que genera acciones que impulsan el ejercicio de una ciudadanía activa, corresponsable y partícipe en la creación de la ciudad que todos soñamos.
> En el marco de esta estrategia generamos inclusión y respeto por la diferencia y nuestros entornos, al tiempo que promovemos el desarrollo de la libre expresión y contribuimos a la modificación de imaginarios, que han señalado el arte urbano como vandálico, transformando dichas percepciones para demostrar que el arte urbano es una práctica que pretende cambiar realidades y transformar argumentos con colores, creatividad y talento.
> Los artistas se apropian de los espacios para dar otro carácter a sectores tradicionalmente percibidos como marginales, peligrosos y deprimidos y ofrecieron a las personas una cara diferente

del arte urbano. Zonas que antes eran grises y frías, donde ahora hay murales gigantescos que impresionan por su maestría y mueven la imaginación, como bien lo dice Andrés Gamba de Soul Rats: "Eso es lo que hace un grafiti, darle color a las calles, a las zonas grises, a las zonas muertas, a las peligrosas, darles color, darles vida, darles otro ambiente" Miles de metros cuadrados de paredes, la mayoría privadas, que eran tristes a la vista y ahora ofrecen un respiro en medio del rumor urbano. Avenidas que parecían desoladas, donde ahora hay pájaros gigantes, tigres, flores y rostros humanos. Barrios enteros pintados por sus habitantes que, desde lejos, son un mosaico multicolor. En fin, Bogotá se ha convertido en una galería a cielo abierto que todos disfrutan. "El arte urbano responsable es un proceso en el cual, con mi colectivo Demental y ABM, nos hemos preocupado por formar a las nuevas generaciones y el legado que dejamos; les hablamos de darle el valor a cada lugar que pintamos. Los espacios con esta estética pueden solucionar conflictos, hemos recuperado ollas y zonas rojas, el entorno cambia porque la calle se llena de color, las personas pasan y paran a tomarse fotos o vídeos desde los carros", comenta Fode Barrio, uno de los tres artistas en intervenir con su obra una fachada en la Avenida Comuneros.

Dentro de esta estrategia se han llevado a cabo varios proyectos que dan cuenta de la importancia que tiene el arte urbano en Bogotá, estos buscan generar la transformación social del territorio promoviendo el espacio público como un lugar para la cultura, y garantizando con esto una democratización del arte en la ciudad y que adicionalmente permitan generar acciones paralelas como es la protección del patrimonio cultural de la ciudad.

Distrito Grafiti Bogotá cuenta, desde el 2016 hasta 2019, con 334 intervenciones nuevas promovidas por la administración distrital que se pueden recorrer en 17 localidades de la ciudad y que han logrado crear corredores y recorridos culturales que promueven la práctica responsable del grafiti. Christian Rodríguez, artista urbano y participante del proyecto Distrito Joven nos cuenta como la estrategia de arte urbano responsable ha fortalecido su trabajo: "Hemos podido a partir de este ejercicio, volver esto una oportunidad de apropiación del territorio de una forma responsable, también ha sido una oportunidad y un pretexto para hablar con la gente y poder tener sentido de pertenencia de nuestra localidad".

Los artistas promueven el respeto por la diferencia y activan y revitalizan ciertos espacios a través de sus intervenciones artísticas, como parte de la estrategia ellos han pintado en parques y colegios distritales, en plazas de mercado y en diversos espacios públicos, generando interacciones con quienes los habitan y un diálogo diferente con los que día a día transitan la ciudad. Cabe resaltar que todas estas acciones se han trabajado de manera paralela con un trabajo pedagógico y de sensibilización con todos los actores involucrados en la práctica del grafiti en Bogotá.

> Dentro de estos proyectos, desde el año 2016 se lleva a cabo "Distrito Grafiti-Puente Aranda", que tiene como objetivo central revitalizar, resignificar, recuperar y propiciar un espacio público adecuado para el uso y disfrute de todos los ciudadanos, a partir de intervenciones de arte urbano en los muros de esta localidad. De esta manera, se quiere consolidar una práctica correspon-sable que genere un diálogo entre el sector público, el privado, los artistas y la ciudadanía, que logre acciones participativas que impacten la esfera social, económica, cultural y urbanística de la ciudad y que permitan la construcción de una Bogotá mejor para todos. "He visto que cada año, crece más, cada año hay más artistas y podríamos decir que ahora mismo Bogotá, Colombia está a la altura del nivel mundial del grafiti y del arte urbano. Hay muchos artistas con mucho talento y sobretodo con mucha identidad" Pez Barcelona, artista urbano.
>
> El grafiti responsable tiende a mejorar el espacio público. No solo lo embellece, también lo puede hacer más seguro. Conecta a los artistas y a sus seguidores con los propietarios de los muros y los comerciantes locales. Hace que la gente cuide más esos lugares por el hecho de que son bellos y, por lo mismo, evita el vandalismo y atrae el turismo.
>
> De esta manera la ciudad se ha consolidado como Bogotá Distrito Grafiti, una ciudad que abre las puertas al arte y la creatividad, la que a través de sus muros cuenta historias, genera sentimientos, establece diálogos y permite soñar mientras se recorren sus calles.
>
> Bienvenidos a esta historia creada entre muchos, entre todos. Lo invitamos a recorrer y disfrutar de Bogotá Distrito Grafiti. (Distrito Grafiti, s.f.)

Los cabildos abiertos en Bogotá se convirtieron en un motor de las artes visuales urbanas, establecen un diálogo educativo entre las intervenciones y el espectador; crean un juego histórico, ético y artístico, dejando atrás conceptos como el vandalismo o la inconciencia ciudadana. Esto se abre para casi todas las localidades de la ciudad, en casi todos los barrios, sin distinción socioeconómica: existe un amante al arte urbano que, además, es creador de piezas.

Al inicio se presenta como una respuesta en los barrios menos favorecidos y en las periferias, como forma de protesta; también en las manifestaciones (donde por lo general se realizan en el centro de la ciudad) se expresan con grafismos rápidos y comunicados netamente políticos. Sin embargo, las características que se presentan en la actualidad imprimen a las calles color cemento y ladrillo color, embellecen sectores como forma de diálogo de su comunidad con el foráneo y el propio residente que circula las calles. Esta circulación genera una especie de tolerancia tanto en los artistas

como en la sociedad. En los artistas porque saben que sus piezas pueden ocultarse por otra que renueva el diálogo, y en la sociedad porque el sentimiento gráfico se convierte en una impresión del cambio de paradigma que naturalmente viven las sociedades.

Algunas de las imágenes presentadas en este capítulo posiblemente ya no existen, fueron cubiertas por otras intervenciones, que a su vez van a ser removidas. Entonces, el arte urbano se convierte en una memoria del pasado reciente de la urbe, estos recuerdos hacen que el arte urbano tome otras dimensiones en relación con la historia. Así, los lugares que guardan el recuerdo (como los libros y ahora la internet) hacen posible que lo efímero de la obra solo sea en términos físicos.

El registro (sea por los mismos artistas o por transeúntes que registran el cambio gráfico de la ciudad) convierte al grafiti en un testimonio de la arquitectura de la ciudad; antropológico porque presenta los ritos (comunicaciones políticas) de la época, no desde los sistemas hegemónicos de comunicación, que para la mayoría es claro que obedecen a un guion político oculto. No obstante, el arte urbano se puede comprender como un sistema menos impuro entre un sentimiento social y la reflexión que hace la sociedad en eventos que afligen el país.

En este sentido, transitar la ciudad de Norte a Sur, de Occidente a Oriente hace un par de años se convertía en una monotonía estética, edificio tras edificio, casa tras casa, fachadas impecables que evitaban de alguna forma el diálogo con el observador. Ahora el circular por la ciudad se convierte en una experiencia estética. Dentro del circulo artístico por lo general se denominan lugares específicos donde circula el arte, las galerías y los museos, pero con el arte urbano pasa lo contrario: la ciudad se convierte en la plataforma de la experiencia estética por medios de sus muros.

REFERENCIAS

Alcalá, P., Lacy, S. y Agudelo, O. (2003). *Arte, memoria y violencia, reflexiones sobre la ciudad.* Bogotá: Corporación Región.

Alfonso, R. (28 de agosto de 2018). El graffiti en México. *Milenio.* Recuperado de https://www.milenio.com/cultura/el-graffiti-en-mexico

Capote, M. (28 de febrero de 2019). Vivir del grafiti: una entrevista con Toxicómano. *Revista Don Juan.* Recuperado de http://www.revistadonjuan.com/historias/entrevista-con-toxicomano-callejero-grafitero-famoso-de-bogota+articulo+16884847

Carapia, F. (18 de febrero de 2018). Graffitean GDL en impunidad. *Periódico Mural*. Recuperado de https://rmn2.com/graffiti-gdl/notas_periodico/graffitean-gdl-en-impunidad/

Comisión Intereclesial de Justicia y Paz. (21 de enero de 2020). Carlos Alberto Pedraza Salcedo. *Justicia y Paz Colombia*. Recuperado de https://www.justiciaypazcolombia.com/carlos-alberto-pedraza-salcedo/

Distrito Grafiti. (s.f.). Colectivo animal Roberto José Romero. *Distrito Grafiti.* Recuperado de Alcaldía de Bogotá. http://bogotadistritografiti.gov.co/arte-en-concreto/grafitis/colectivo-animal-roberto-jose-romero-m-2012-cabildos-abiertos-para

Fandiño, D. (26 de julio de 2018). Los trazos dañinos de Lesivo Bestial. *Cartel Urbano*. Recuperado de https://cartelurbano.com/colombia-grafiti/los-trazos-daninos-de-lesivo-bestial

Figueroa, G. (2006). *Sueños Enlatados: El Graffiti Hip Hop en Santiago de Chile*. Santiago: LOM.

Figueroa, F. (2013). *Graffiti: un problema problematizado*. Madrid: Club de debates urbanos.

Frazão, D. (s.f.). Eduardo Kobra. Muralista brasileiro. *Ebiografía.* Recuperado de https://www.ebiografia.com/eduardo_kobra/

García, O. (2018a). *El retrato satírico La caricatura editorial en las lecturas dominicales de la década del 1980*. Bogotá: Fundación Universitaria San Mateo.

García, O. (2018b). *La imagen y el texto. Reflexiones entre el cómic y la novela gráfica.* Bogotá: Fundación Universitaria San Mateo.

Guerrero, N. (22 de enero de 2015). Chirrete Golden nos habla de graffiti y de paz. *Vice*. Recuperado de https://www.vice.com/es_co/article/nnpmqq/chirrete-golden-nos-habla-de-graffiti-y-de-paz

Herrera, M. y Olaya, V. (2011). Ciudades tatuadas: arte callejero, política y memorias visuales. *Nómadas*, (35), pp. 99-116.

Jaramillo, M. (16 de agosto de 2016). Tras las nuevas facetas de Nariño. *Revista Arcadia.* Recuperado de https://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/biblioteca-nacional-rinde-homenaje-antonio-narino/43663

La Prensa. (s.f.). Graffitis: las sanciones que prevé la ley. *La Prensa.* Recuperado de http://www.laprensa.com.uy/index.php/editorial/26077-graffitis-las-sanciones-que-preve-la-ley-?format=pdf

Lark, J. (s.f.). Gaia / Andrew Pisacane. *Widewalls.* Recuperado de https://www.widewalls.ch/artist/gaia/

Ramírez, M. (2017). El grafiti como artefacto comunicador de las ciudades: una revisión de literatura. *Revista encuentros, 15*(01), pp. 77-89.

Rocha Advogados. (s.f.). Saiba tudo sobre o crime de pichação. *Rocha Advogados.* Recuperado de https://rochadvogados.com.br/saiba-tudo-sobre-o-crime-de-pichacao/

Romero, C. (01 de octubre de 2016). El lettering ruidoso de Erre que se aleja del cliché de lo femenino. *Cartel Urbano*. Recuperado de https://cartelurbano.com/arte/erre-la-artista-urbana-que-pinta-tipografias-en-los-muros-de-bogota

Sánchez, J. (15 de febrero de 2016). Guache: muralismo mestizo y comunitario. *Muro Street Art.* Recuperado de https://murostreetart.com/2016/02/15/guache-muralismo-mestizo-y-comunitario/

UTadeo. (2015). Este es el perfil del artista urbano tadeísta "Chirrete Golden" en Cartel Urbano. *Utadeo.* Recuperado de https://www.utadeo.edu.co/es/noticia/utadeo-en-los-medios/home/1/este-es-el-perfil-del-artista-urbano-tadeista-chirrete-golden-en-cartel-urbano

UTadeo. (2018). La era del grafiti en Colombia. *UTadeo*. Recuperado de https://www.utadeo.edu.co/es/noticia/emisora/emisora-oyeme-ujtl/7451/la-era-del-graffiti-en-colombia-0

Vásquez, M. y Vargas, C. (2013). La Querella entre Clásicos y Modernos en Umbral de Juan Emar. *Revista Estudios Filológicos,* (51), pp. 99-114.

Zona Bogotá D.C. (2019). Cien años de soledad Biblioteca Nacional de Colombia. *Zona Bogotá D.C.* Recuperado de https://www.zonabogotadc.com/2019/07/mural-cien-anos-de-soledad-biblioteca-nacional-de-colombia-bogota-2019.html



Figura 01*. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Parqueadero (frente al COLISEO EL CAMPÍN)
Coordenadas: 4.650111, -74.078781
Dirección: Avenida carrera 30 #59 -31 (Bogotá)
Fecha y hora: 9 / 03 / 2018 - 10:45 am



***Figura 02**. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Universidad Javeriana
Coordenadas: 4.631274, -74.062326
Dirección: Calle 45 #5 -1 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 11:45 am



***Figura 03**. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Universidad Javeriana
Coordenadas: 4.631274, -74.062326
Dirección: Calle 45 #5 -1 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 11:47 am



***Figura 04**. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Universidad Javeriana
Coordenadas: 4.631274, -74.062326
Dirección: Calle 45 #5 -1 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 11:50 am



Figura 05*. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Universidad Javeriana
Coordenadas: 4.631274, -74.062326
Dirección: Calle 45 #5 -1 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 11:52 am



Figura 06. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Universidad Javeriana
Coordenadas: 4.631312, -74.063461
Dirección: Calle 45 #5- 99 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 12:00 pm



Figura 07. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Universidad Javeriana entrada túnel costado sur - norte
Coordenadas: 4.628774, -74.064912
Dirección: Carrera 7 #40 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 12:10 pm



***Figura 08**. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Universidad Javeriana entrada túnel costado sur - norte
Coordenadas: 4.628774, -74.064912
Dirección: Carrera 7 #40 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 12:16 pm



Figura 09. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Universidad Javeriana entrada túnel (costado Sur - Norte)
Coordenadas: 4.628774, -74.064912
Dirección: Carrera 7 #40 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 12:20 pm



***Figura 10**. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Universidad Javeriana entrada túnel costado sur - norte
Coordenadas: 4.628774, -74.064912
Dirección: Carrera 7 #40 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 12:23 pm



***Figura 11**. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Universidad Javeriana (entrada túnel costado Sur - Norte)
Coordenadas: 4.628774, -74.064912
Dirección: Carrera 7 #40 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 12:28 pm



Figura 12. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Universidad Javeriana (entrada túnel costado Norte – Sur)
Coordenadas: 4.628683, -74.065127
Dirección: Carrera 7 #40 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 12:45 pm



Figura 13. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Universidad Javeriana (entrada túnel costado Norte - Sur)
Coordenadas: 4.628683, -74.065127
Dirección: Carrera 7# 41-1 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 12:52 pm



Figura 14. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Universidad Javeriana (entrada túnel costado Norte – Sur)
Coordenadas: 4.628683, -74.065127
Dirección: Carrera 7# 41-1 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 1:00 pm



Figura 15. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Universidad Javeriana (entrada túnel costado Norte – Sur)
Coordenadas: 4.628683, -74.065127
Dirección: Carrera 7 #41 -1 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 1:00 pm
Técnica: Grafiti
Descripción: Este grafiti simboliza la cultura wayuu y sus costumbres ancestrales.



***Figura 16**. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Universidad Javeriana
Coordenadas: 4.629662, -74.064848
Dirección: Carrera 7 #42 -2 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 1:55 pm



***Figura 17**. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Madame la crepe (Frente a la Universidad Javeriana)
Coordenadas: 4.629522, -74.064931
Dirección: Carrera 7 #41 -99 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 1:15 pm



Figura 18. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Madame la crepe (Frente a la Universidad Javeriana)
Coordenadas: 4.629522, -74.064931
Dirección: Carrera 7 #41 -99 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 1:15 pm



***Figura 19**. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: La auténtica hamburguesa y parrilla
Coordenadas: 4.630459, -74.064616
Dirección: Carrera 7 #43 -2 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 1:20 pm



Figura 20. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Restaurante AJA Y TÚ QUÉ
Coordenadas: 4.631274, -74.062326
Dirección: Calle 43 #7 -17 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 1:30 pm



Figura 21*. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: FIGHT CLUB BOGOTÁ
Coordenadas: 4.631121, -74.064607
Dirección: Calle 44 #7 -19 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 1:36 pm

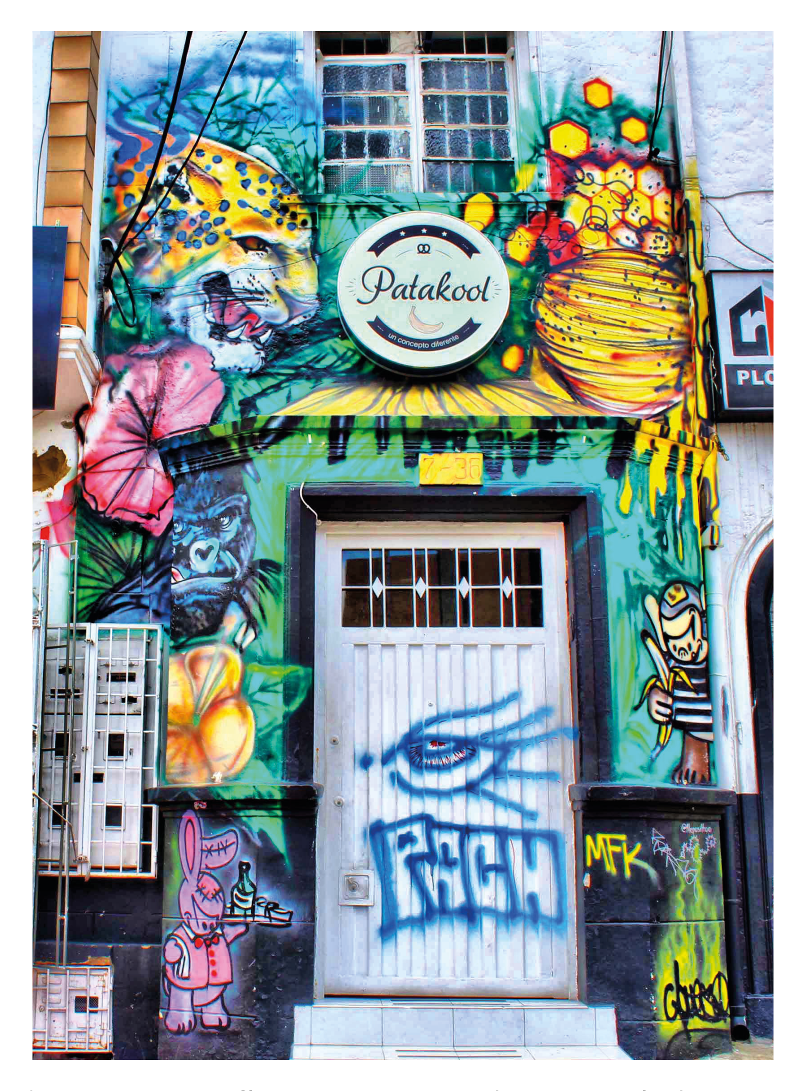


Figura 22*. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: RESTAURANTE PATAKOLL
Coordenadas: 4.631842, -74.064949
Dirección: Calle 45 #7 -85 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 1:47 pm



Figura 23. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Puente Avenida calle 45 con NQS
Coordenadas: 4.634523, -74.079155
Dirección: Calle 45 #28 -69 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 3:12 pm



***Figura 24**. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Puente Avenida calle 45 con NQS (Frente a la Universidad Nacional)
Coordenadas: 4.634717, -74.079054
Dirección: Calle 45 #28 -74 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 3:20 pm



Figura 25. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Puente Avenida calle 45 con NQS (frente a la Universidad Nacional)
Coordenadas: 4.634451, -74.079731
Dirección: Carrera 30 #45 -23a (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 3:30 pm



Figura 26. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Universidad Pedagógica
Coordenadas: 4.658222, -74.059994
Dirección: Calle 72 #12 -44 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 9:47 am



***Figura 27**. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Universidad Pedagógica
Coordenadas: 4.658222, -74.059994
Dirección: Calle 72 #12 -44 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 9:49 am



Figura 28. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Universidad Pedagógica
Coordenadas: 4.658222, -74.059994
Dirección: Calle 72 #12 -44 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 9:50 am



Figura 29. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Universidad Pedagógica
Coordenadas: 4.658171, -74.060002
Dirección: Calle 72 #12 -42 (Bogotá)
Fecha y hora: 9 / 03 / 2018 - 6:15 pm



Figura 30. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Universidad Pedagógica
Coordenadas: 4.658163, -74.060002
Dirección: Calle 72 #12 -42 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 9:56 am



***Figura 31**. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Universidad Javeriana
Coordenadas: 4.658163, -74.060002
Dirección: Calle 72 #12 -42 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 11:47 am



Figura 32. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Universidad Pedagógica
Coordenadas: 4.658067, -74.059726
Dirección: Calle 72 #12 -2 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 10:00 am



Figura 33*. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Universidad Pedagógica
Coordenadas: 4.658067, -74.059726
Dirección: Calle 72 #12 -2 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 10:05 am



***Figura 34**. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Universidad Pedagógica
Coordenadas: 4.658067, -74.059726
Dirección: Calle 72 #12 -2 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 10:08 am



***Figura 35**. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Universidad Pedagógica
Coordenadas: 4.658067, -74.059726
Dirección: Calle 72 #12 -2 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 10:09 am



***Figura 36**. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Universidad Pedagógica
Coordenadas: 4.657829, -74.059462
Dirección: Calle 72 #11 -74 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 10:14 am



Figura 37*. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Universidad Pedagógica
Coordenadas: 4.657336, -74.058747
Dirección: Calle 72 #11 -2 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 10:17 am



***Figura 38**. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Universidad Pedagógica
Coordenadas: 4.657446, -74.058601
Dirección: Carrera 11 #72 -19 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 10:17 am



***Figura 39**. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Universidad Pedagógica
Coordenadas: 4.657562, -74.058561
Dirección: Carrera 11 #72 -21 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 10:20 am



Figura 40. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Universidad Pedagógica
Coordenadas: 4.658508, -74.058042
Dirección: Carrera 73 #11 -2 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 10:27 am



__Figura 41__. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018

Lugar: Universidad Pedagógica
Coordenadas: 4.658508, -74.058042
Dirección: Carrera 73 #11 -2 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 10:29 am

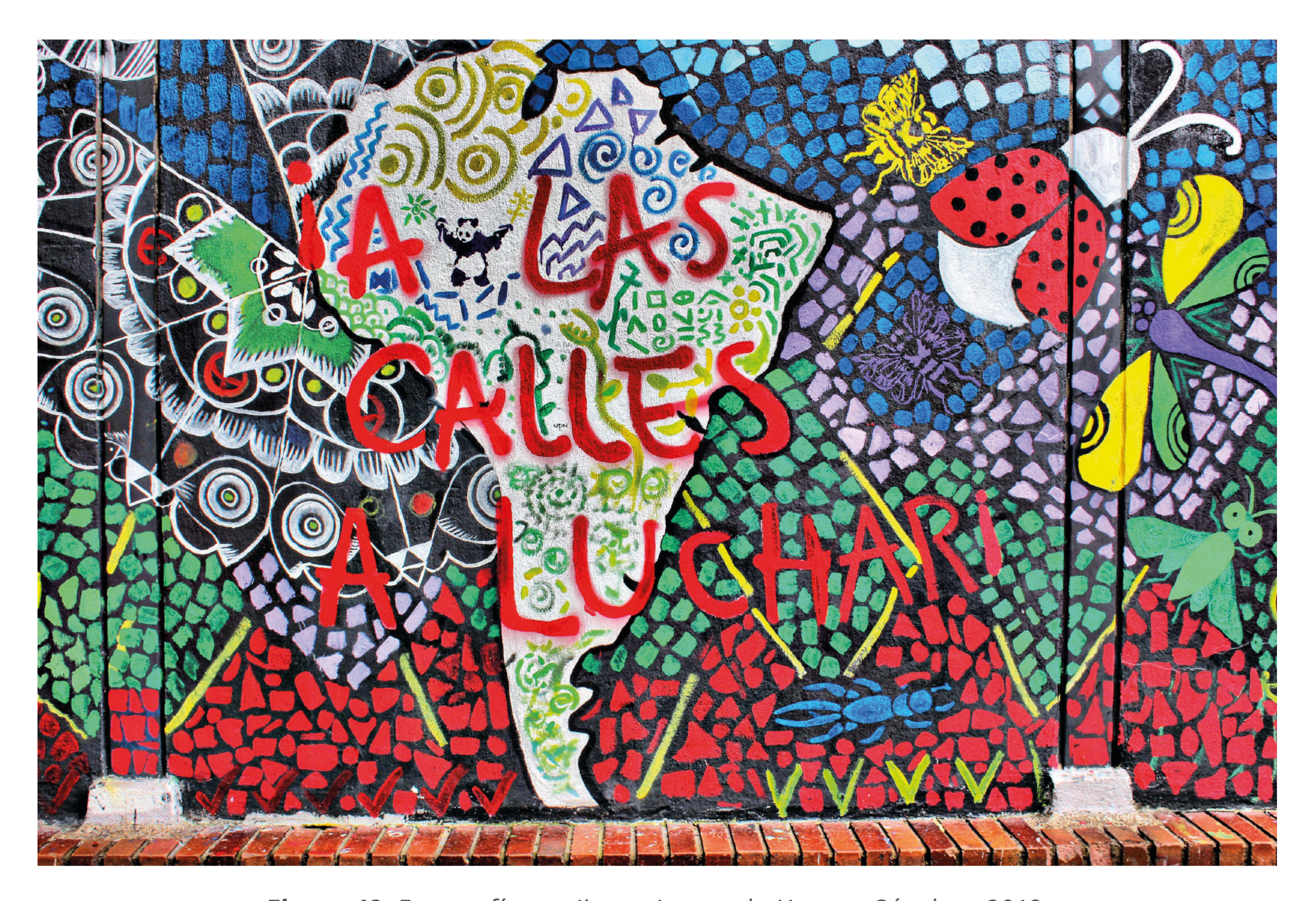


Figura 42. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Universidad Pedagógica
Coordenadas: 4.658508, -74.058042
Dirección: Carrera 73 #11 -2 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 10:31 am



Figura 43. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Universidad Pedagógica
Coordenadas: 4.658508, -74.058042
Dirección: Carrera 73 #11 -2 (Bogotá)
Fecha y hora: 19 / 03 / 2018 - 10:34 am



***Figura 44**. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: AV El Dorado
Coordenadas: 4.609020, -74.066548
Dirección: AV. El Dorado #4 -30 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 8:05 am



***Figura 45**. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: AV El Dorado
Coordenadas: 4.609020, -74.066548
Dirección: AV. El Dorado #4 -30 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 8:12 am

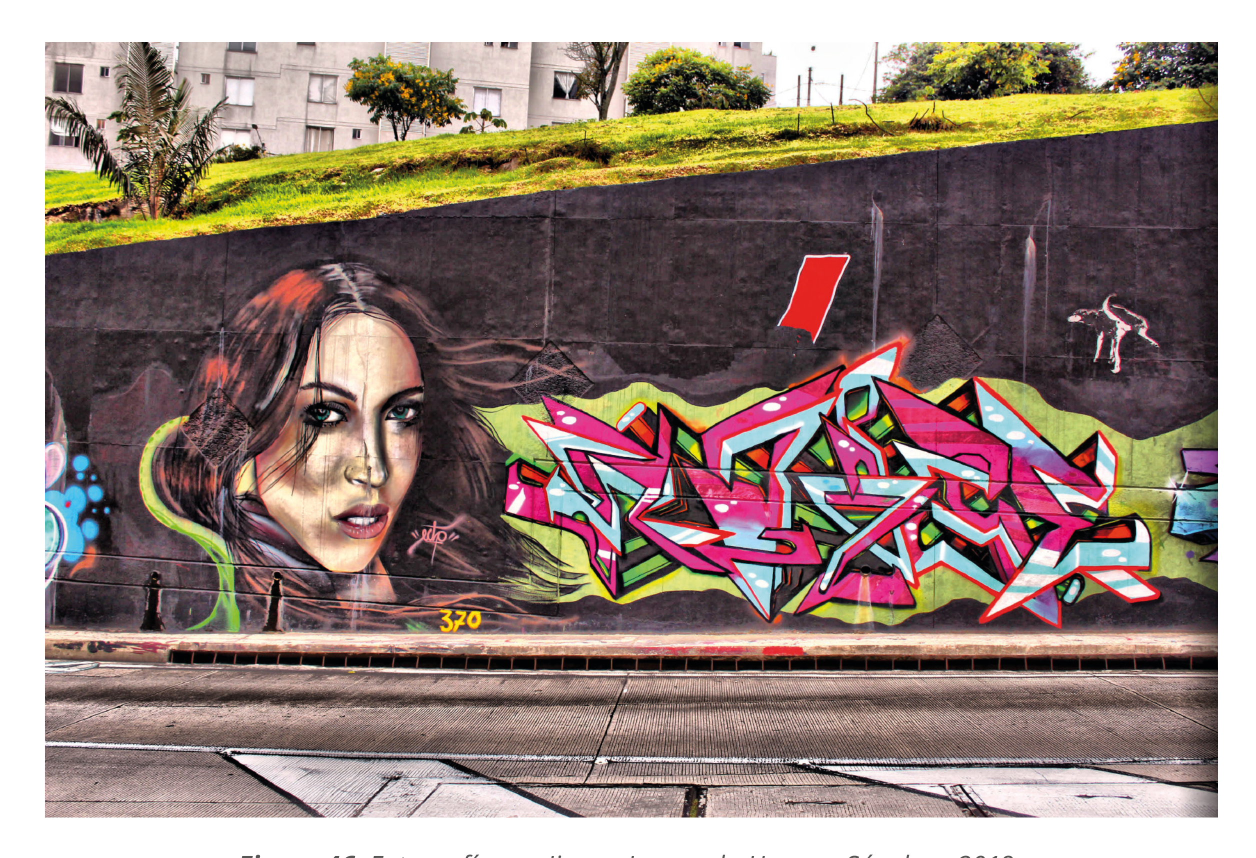


Figura 46*. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: AV El Dorado
Coordenadas: 4.609020, -74.066548
Dirección: AV. El Dorado #4-30, Bogotá
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 8:20 am



***Figura 47**. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: AV. El Dorado
Coordenadas: 4.609020, -74.066548
Dirección: AV. El Dorado #4 -30 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 8:25 am



Figura 48. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: AV. El Dorado
Coordenadas: 4.609816, -74.067835
Dirección: AV. El Dorado #5 -14 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 8:36 am



Figura 49. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: AV. El Dorado
Coordenadas: 4.609816, -74.067835
Dirección: AV. El Dorado #5 -14 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 8:40 am



***Figura 50**. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: AV. El Dorado
Coordenadas: 4.609816, -74.067835
Dirección: AV. El Dorado #5 -14 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 8:44 am



Figura 51. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: AV. El Dorado
Coordenadas: 4.609816, -74.067835
Dirección: AV. El Dorado #5 -14 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 8:49 am



Figura 52. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: AV. El Dorado
Coordenadas: 4.609816, -74.067835
Dirección: AV. El Dorado #5 -14 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 8:52 am



Figura 53. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: AV. El Dorado
Coordenadas: 4.609816, -74.067835
Dirección: AV. El Dorado #5 -14 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 9:02 am



Figura 54*. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: AV. El Dorado
Coordenadas: 4.609816, -74.067835
Dirección: AV. El Dorado #5 -14 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 9:10 am



***Figura 55**. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: AV. El Dorado
Coordenadas: 4.609816, -74.067835
Dirección: AV. El Dorado #5 -14 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 9:16 am

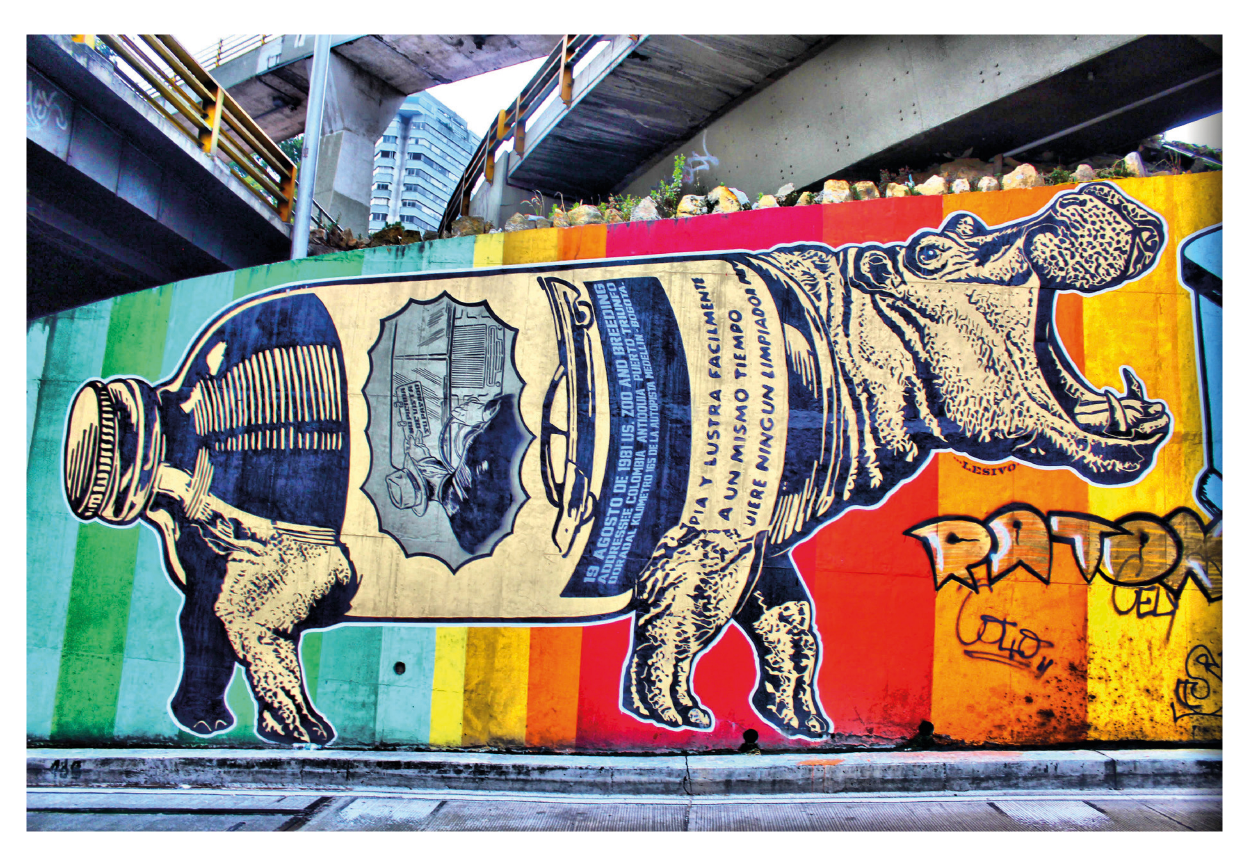


Figura 56. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: AV. El Dorado
Coordenadas: 4.609816, -74.067835
Dirección: AV. El Dorado #5 -14 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 9:20 am



Figura 57*. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: AV. El Dorado
Coordenadas: 4.609816, -74.067835
Dirección: AV. El Dorado #5 -14 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 9:22 am



Figura 58*. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: AV. El Dorado
Coordenadas: 4.609816, -74.067835
Dirección: AV. El Dorado #5 -14 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 9:28 am



***Figura 59**. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: AV. El Dorado
Coordenadas: 4.612437, -74.070939
Dirección: AV. El Dorado #31 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 9:32 am



Figura 60. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: AV. El Dorado
Coordenadas: 4.612437, -74.070939
Dirección: AV. El Dorado #31 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 9:39 am



Figura 61*. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: AV. El Dorado
Coordenadas: 4.617432, -74.074119
Dirección: AV. El Dorado #16 -81 a 16 -3 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 9:42 am



***Figura 62**. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: AV. El Dorado
Coordenadas: 4.617432, -74.074119
Dirección: AV. El Dorado #16 -81 a 16 -3 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 9:47 am



Figura 63. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: AV. El Dorado
Coordenadas: 4.617432, -74.074119
Dirección: AV. El Dorado #16 -81 a 16 -3 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 9:52 am



Figura 64. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: AV. El Dorado
Coordenadas: 4.617432, -74.074119
Dirección: AV. El Dorado #16 -81 a 16 -3 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 9:58 am



Figura 65. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018

Lugar: AV. El Dorado
Coordenadas: 4.617432, -74.074119
Dirección: AV. El Dorado #16 -81 a 16 -3 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 9:58 am



Figura 66*. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: AV. El Dorado
Coordenadas: 4.617432, -74.074119
Dirección: AV. El Dorado #16 -81 a 16 -3 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 10:02 am



Figura 67*. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: AV. El Dorado
Coordenadas: 4.617432, -74.074119
Dirección: AV. El Dorado #16 -81 a 16 -3 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 10:13 am



Figura 68*. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: AV. El Dorado
Coordenadas: 4.617432, -74.074119
Dirección: AV. El Dorado #16 -81 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 10:15 am



Figura 69. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: AV. El Dorado
Coordenadas: 4.617432, -74.074119
Dirección: AV. El Dorado #16 -81 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 10:18 am



***Figura 70**. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: AV. El Dorado
Coordenadas: 4.617432, -74.074119
Dirección: AV. El Dorado #16 -81 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 10:23 am



***Figura 71**. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: AV. El Dorado #19
Coordenadas: 4.619117, -74.074980
Dirección: Calle 27 cerca a la AV. El Dorado #19 -30 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 10:27 am



***Figura 72**. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: AV. El Dorado
Coordenadas: 4.620832, -74.075871
Dirección: Calle 27 #19b -99 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 10:30 am



Figura 73. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: AV. El Dorado
Coordenadas: 4.620832, -74.075871
Dirección: Calle 27 # 19b -99 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 10:33 am



Figura 74. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: AV. El Dorado
Coordenadas: 4.620832, -74.075871
Dirección: Calle 27 # 19b -99 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 10:36 am



Figura 75. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: AV. El Dorado
Coordenadas: 4.620655, -74.076276
Dirección: AV. El Dorado #20a -2 a 20a -98 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 10:40 am



Figura 76. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: AV. El Dorado
Coordenadas: 4.620655, -74.076276
Dirección: AV. El Dorado #20a -2 a 20a -98 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 10:43am



***Figura 77**. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: AV. El Dorado
Coordenadas: 4.620655, -74.076276
Dirección: AV. El Dorado #20a -2 a 20a -98 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 10:46 am



Figura 78. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: AV. El Dorado
Coordenadas: 4.620655, -74.076276
Dirección: AV. El Dorado #20a -2 a 20a -98 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 10:50 am



Figura 79. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: AV. El Dorado
Coordenadas: 4.621467, -74.076828
Dirección: Carrera 23 #26 -2 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 10:53 am



Figura 80. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: AV. El Dorado
Coordenadas: 4.620655, -74.076276
Dirección: AV. El Dorado #20a -2 a 20a -98 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 10:55 am



Figura 81. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: AV. El Dorado
Coordenadas: 4.621467, -74.076828
Dirección: Carrera. 23 #26 -2 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 10:54 am



***Figura 82**. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: AV. El Dorado
Coordenadas: 4.621468, -74.076863
Dirección: AV. El Dorado #23 -2 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 11:00 am



Figura 83. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Universidad Distrital (Sede Administrativa)
Coordenadas: 4.628142, -74.065393
Dirección: Carrera 7 #40B -53 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 7:05 am

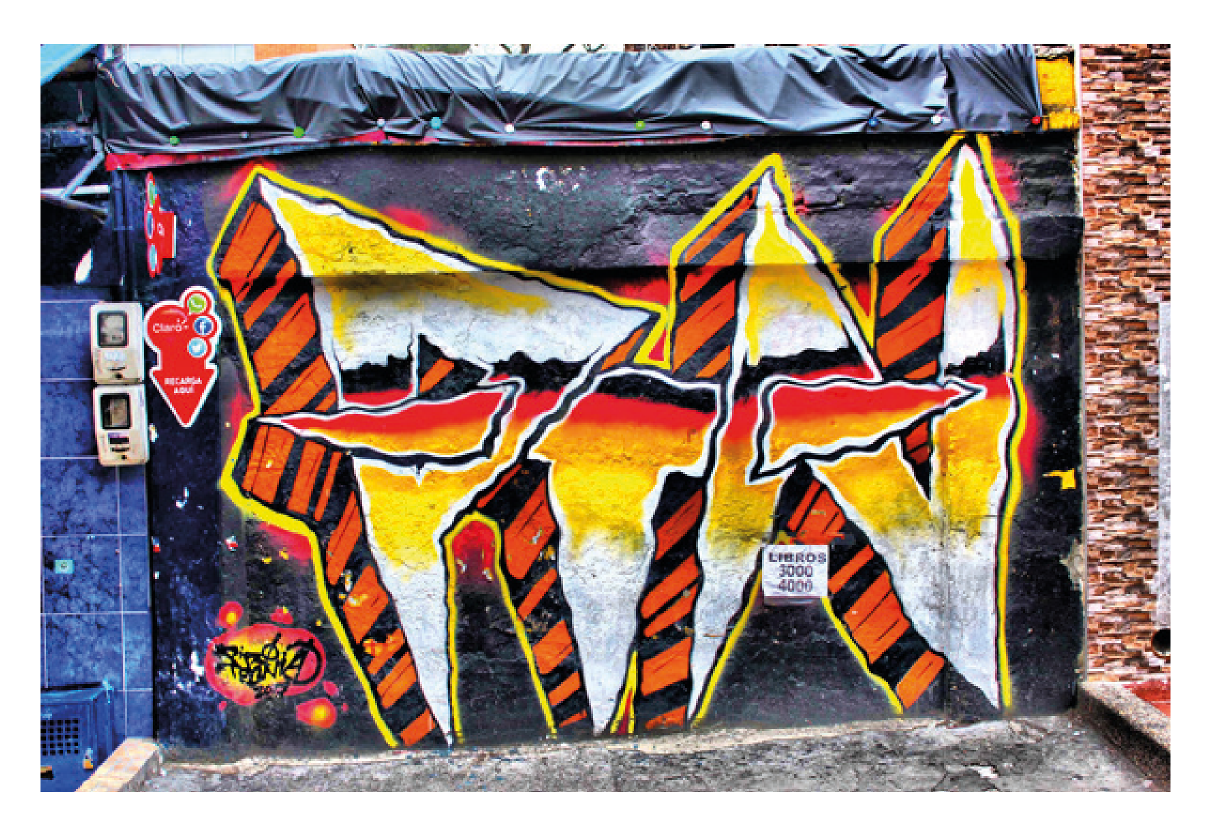


Figura 84. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Parqueadero (cerca Universidad Distrital sede administrativa)
Coordenadas: 4.628849, -74.066036
Dirección: Cl. 41 #8 -4 (Bogotá)
Fecha y hora: 28 / 03 / 2018 - 7:10 am



Figura 85. *Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Parqueadero (Avenida Ciudad De Cali)
Coordenadas: 4.628142, -74.065393
Dirección: Carrera 86 #40b sur -98 (Bogotá)
Fecha y hora: 22 / 04 / 2018 - 4:05 pm



Figura 86*. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Industrias Bermúdez (Avenida Ciudad De Cali)
Coordenadas: 4.631960, -74.165762
Dirección: Carrera 86 #40a sur -98 (Bogotá)
Fecha y hora: 22 / 04 / 2018 - 4:10 pm



Figura 87*. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Avenida ciudad de Cali
Coordenadas: 4.628142, -74.065393
Dirección: Carrera 7 #40b -53 (Bogotá)
Fecha y hora: 22 / 04 / 2018 - 4:15 pm



Figura 88*. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Avenida ciudad de Cali
Coordenadas: 4.632402, -74.165223
Dirección: Cl. 40 bis b sur #85 -39 (Bogotá)
Fecha y hora: 22 / 04 / 2018 - 4:05 am



Figura 89. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018

Lugar: Avenida ciudad de Cali
Coordenadas: 4.628142, -74.065393
Dirección: Cl 34a sur #85 -55 a 85 -9 (Bogotá)
Fecha y hora: 22 / 04 / 2018 - 4:10 pm



***Figura 90**. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Avenida ciudad de Cali
Coordenadas: 4.628142, -74.065393
Dirección: Cl 34a sur #85 -55 a 85 -9 (Bogotá)
Fecha y hora: 22 / 04 / 2018 - 4:13 pm



***Figura 91**. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Avenida ciudad de Cali
Coordenadas: 4.628142, -74.065393
Dirección: Cl 34a sur #85 -55 a 85 -9 (Bogotá)
Fecha y hora: 22 / 04 / 2018 - 4:15 pm

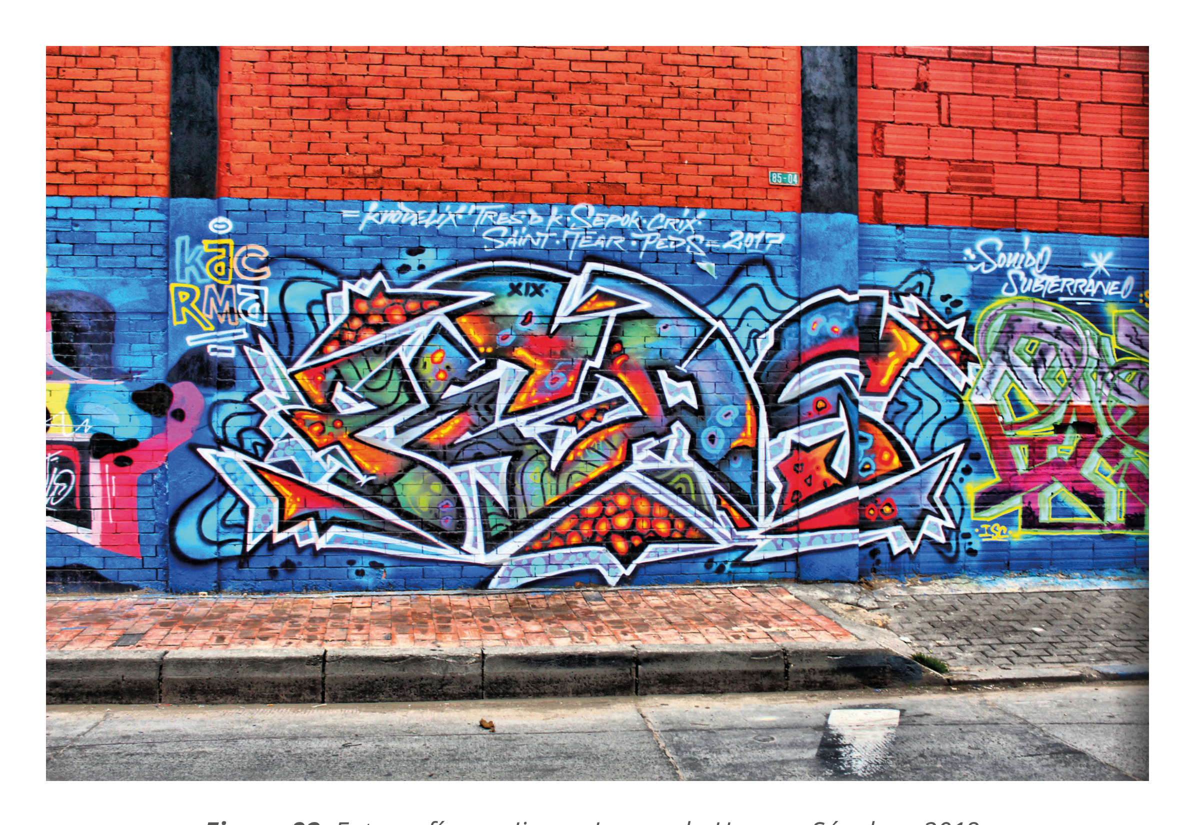


__Figura 92__. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018

Lugar: Avenida ciudad de Cali
Coordenadas: 4.628142, -74.065393
Dirección: Cl 34a sur #85 -55 a 85 -9 (Bogotá)
Fecha y hora: 22 / 04 / 2018 - 4:18 pm



***Figura 93**. Fotografía por Jimmy Leonardo Herrera Sánchez, 2018*

Lugar: Avenida ciudad de Cali
Coordenadas: 4.628142, -74.065393
Dirección: Carrera 85 #33 sur -98 a 33 sur -2 (Bogotá)
Fecha y hora: 22 / 04 / 2018 - 4:20 pm



Figura 94. *Fotografía por Andrés Camilo Castro, 2018*

Lugar: Biblioteca Nacional
Coordenadas: 4.6091634, - 74.06882180000002
Dirección: Calle 24 #5 –60 (Bogotá)
Fecha y hora: 16 / 03 / 2018 - 10:00 am



Figura 95. *Fotografía por Andrés Camilo Castro, 2018*

Autor: Biblioteca Nacional.
Lugar: Biblioteca Nacional
Coordenadas 4.6091634, - 74.06882180000002
Dirección: Calle 24 #5 –60 (Bogotá)
Fecha y hora: 16 / 03 / 2018 - 10:00 am



Figura 96. *Fotografía por Andrés Camilo Castro, 2018*

Lugar: Zona Industrial
Coordenadas: 4.624634, -74.113137
Dirección: Carrera 53f #5c -3
Fecha y hora: 18 / 03 / 2018 - 10:00 am



Figura 97. *Fotografía por Andrés Camilo Castro, 2018*

Lugar: Zona Industrial
Coordenadas: 4.624634, -74.113137
Dirección: Carrera 53f #5c –3 (Bogotá)
Fecha y hora: 18 / 03 / 2018 - 10:00 am



Figura 98. *Fotografía por Andrés Camilo Castro, 2018*

Lugar: Zonal Industrial
Coordenadas: 4.624634, -74.113137
Dirección: Carrera 53f #5c –3 (Bogotá)
Fecha y hora: 18 / 03 / 2018 - 10:00 am

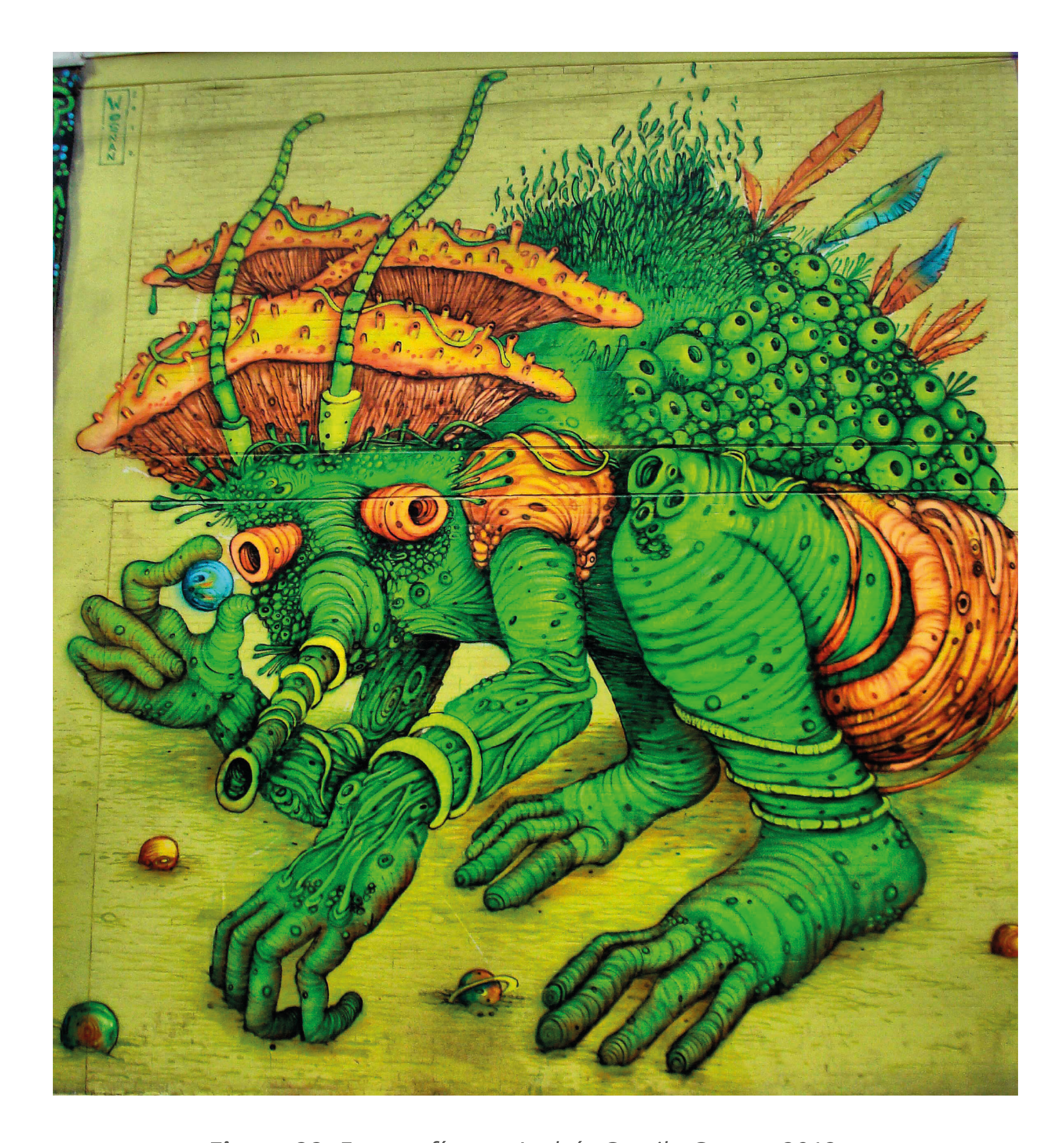


Figura 99. *Fotografía por Andrés Camilo Castro, 2018*

Lugar: Zona Industrial
Coordenadas: 4.624634, -74.113137
Dirección: Carrera 53f #5c –3 (Bogotá)
Fecha y hora: 18 / 03 / 2018 - 10:00 am



Figura 100. *Fotografía por Andrés Camilo Castro, 2018*

Lugar: Zona Industrial
Coordenadas: 4.624634, -74.113137
Dirección: Carrera 53f #5c –3 (Bogotá)
Fecha y hora: 18 / 03 / 2018 - 10:15 am



Figura 101. *Fotografía por Andrés Camilo Castro, 2018*

Lugar: Zona Industrial
Coordenadas: 4.624634, -74.113137
Dirección Carrera 53f #5c –3 (Bogotá)
Fecha y hora: 18 / 03 / 2018 - 10:20 am



Figura 102. *Fotografía por Andrés Camilo Castro, 2018*

Lugar: Zona Industrial
Coordenadas: 4.624634, -74.113137
Dirección: Carrera 53f #5c –3 (Bogotá)
Fecha y hora: 18 / 03 / 2018 - 10:25 am

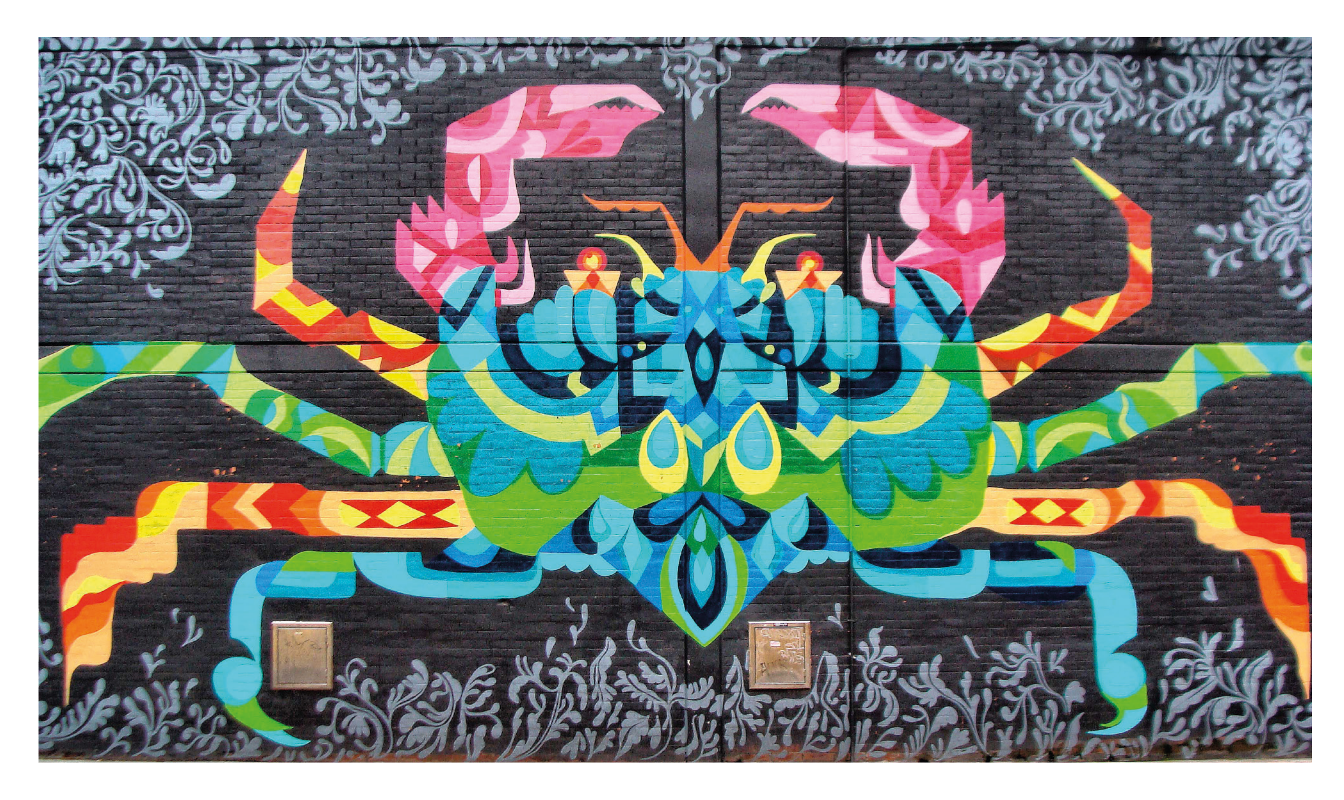


Figura 103. *Fotografía por Andrés Camilo Castro, 2018*

Lugar: Zona Industrial
Coordenadas: 4.624634, -74.113137
Dirección: Carrera 53f #5c –3 (Bogotá)
Fecha y hora: 18 / 03 / 2018 - 10:30 am



Figura 104. *Fotografía por Andrés Camilo Castro, 2018*

Lugar: Zona Industrial
Coordenadas: 4.624634, -74.113137
Dirección: Carrera 53f #5c –3 (Bogotá)
Fecha y hora: 18 / 03 / 2018 - 10:35 am



Figura 105. *Fotografía por Andrés Camilo Castro, 2018*

Lugar: Zona Industrial
Coordenadas: 4.624634, -74.113137
Dirección: Carrera 53f #5c –3 (Bogotá)
Fecha y hora: 18 / 03 / 2018 - 10:35 am



Figura 106. *Fotografía por Andrés Camilo Castro, 2018*

Lugar: Zona Industrial
Coordenadas: 4.624634, -74.113137
Dirección: Carrera 53f #5c –3 (Bogotá)
Fecha y hora: 18 / 03 / 2018 - 10:40 am



Figura 107. *Fotografía por Andrés Camilo Castro, 2018*

Lugar: Zona Industrial
Coordenadas: 4.624634, -74.113137
Dirección: Carrera 53f #5c –3 (Bogotá)
Fecha y hora: 18 / 03 / 2018 - 10:45 am



Figura 108. *Fotografía por Andrés Camilo Castro, 2018*

Lugar: Zona Industrial
Coordenadas: 4.624634, -74.113137
Dirección: Carrera 53f #5c –3 (Bogotá)
Fecha y hora: 18 / 03 / 2018 - 10:48 am

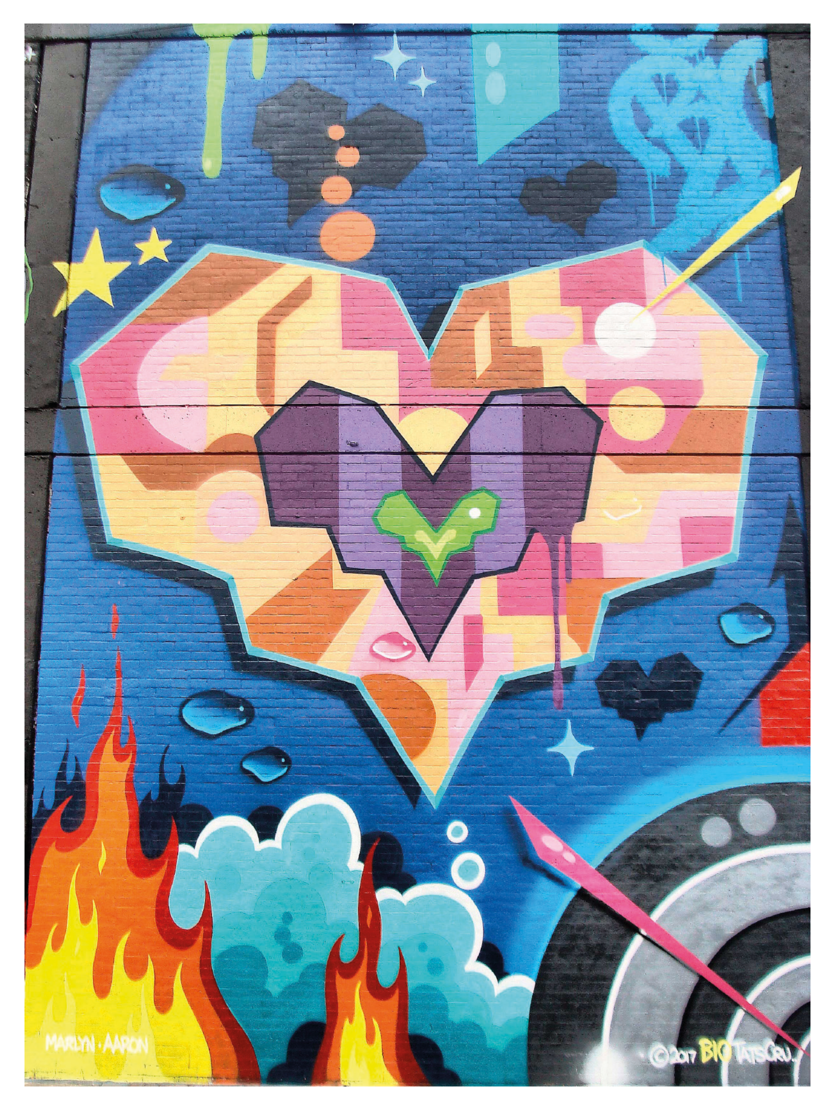


Figura 109. *Fotografía por Andrés Camilo Castro, 2018*

Lugar: Zona Industrial
Coordenadas: 4.624634, -74.113137
Dirección: Carrera 53f #5c –3 (Bogotá)
Fecha y hora: 18 / 03 / 2018 - 10:50 am



Figura 110. *Fotografía por Andrés Camilo Castro, 2018*

Lugar: Zona Industrial
Coordenadas: 4.624634, -74.113137
Dirección: Carrera 53f #5c –3 (Bogotá)
Fecha y hora: 18 / 03 / 2018 - 10:55 am



Figura 111. *Fotografía por Andrés Camilo Castro, 2018*

Lugar: Zona Industrial
Coordenadas: 4.624634, -74.113137
Dirección: Carrera 53f #5c –3 (Bogotá)
Fecha y hora: 18 / 03 / 2018 - 11:00 am



Figura 112. *Fotografía por Andrés Camilo Castro, 2018*

Lugar: Zona Industrial
Coordenadas: 4.624634, -74.113137
Dirección: Carrera 53f #5c –3 (Bogotá)
Fecha y hora: 18 / 03 / 2018 - 11:00 am



Figura 113. *Fotografía por Andrés Camilo Castro, 2018*

Lugar: Zona Industrial
Coordenadas: 4.624634, -74.113137
Dirección: Carrera 53f #5c –3 (Bogotá)
Fecha y hora: 18 / 03 / 2018 - 11:05 am



Figura 114. *Fotografía por Andrés Camilo Castro, 2018*

Lugar: Zona Industrial
Coordenadas: 4.624634, -74.113137
Dirección: Carrera 53f #5c –3 Bogotá
Fecha y hora: 18 / 03 / 2018 - 11:10 am

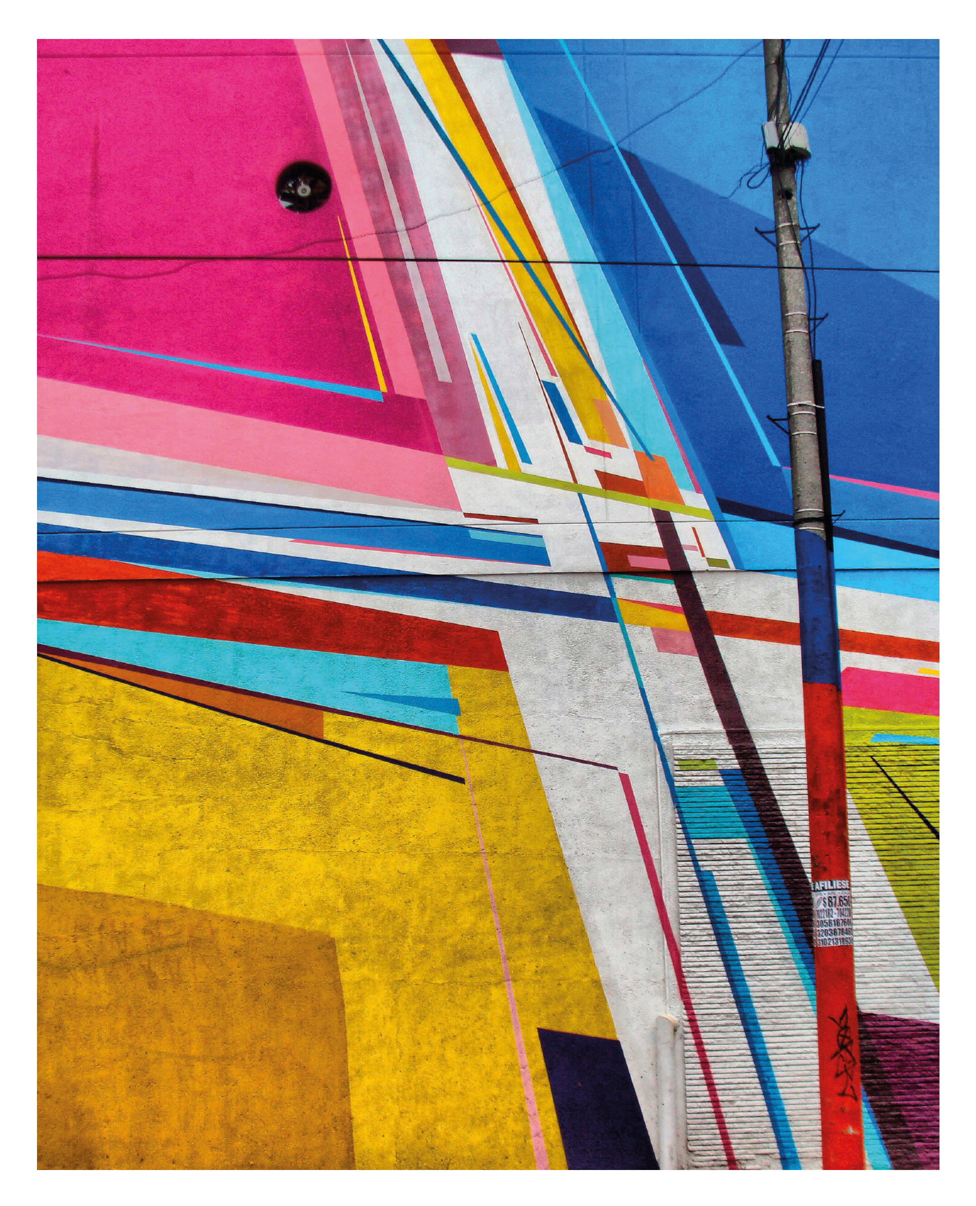


Figura 115. *Fotografía por Andrés Camilo Castro, 2018*

Lugar: Zona Industrial
Coordenadas: 4.624634, -74.113137
Dirección: Carrera 53f #5c –3 (Bogotá)
Fecha y hora: 18 / 03 / 2018 - 11:15 am



Figura 116. *Fotografía por Andrés Camilo Castro, 2018*

Lugar: Zona Industrial
Coordenadas: 4.624634, -74.113137
Dirección: Carrera 53f #5c –3 (Bogotá)
Fecha y hora: 18 / 03 / 2018 - 11:20 am



Figura 117. *Fotografía por Andrés Camilo Castro, 2018*

Lugar: Zona Industrial
Coordenadas: 4.624634, -74.113137
Dirección: Carrera 53f #5c –3 (Bogotá)
Fecha y hora: 18 / 03 / 2018 - 11:25 am



Figura 118. *Fotografía por Andrés Camilo Castro, 2018*

Lugar: Zona Industrial
Coordenadas: 4.624634, -74.113137
Dirección: Carrera 53f #5c –3 (Bogotá)
Fecha y hora: 18 / 03 / 2018 - 11:25 am



Figura 119. *Fotografía por Andrés Camilo Castro, 2018*

Lugar: Zona Industrial
Coordenadas: 4.624634, -74.113137
Dirección: Carrera 53f #5c –3 (Bogotá)
Fecha y hora: 18 / 03 / 2018 - 11:20 am



Figura 120. *Fotografía por Andrés Camilo Castro, 2018*

Lugar: Zona Industrial
Coordenadas: 4.624634, -74.113137
Dirección: Carrera 53f #5c –3 (Bogotá)
Fecha y hora: 18 / 03 / 2018 - 11:20 am



Figura 121. *Fotografía por Andrés Camilo Castro, 2018*

Lugar: Zona Industrial
Coordenadas: 4.624634, -74.113137
Dirección: Carrera 53f #5c –3 (Bogotá)
Fecha y hora: 18 / 03 / 2018 - 11:25 am

Segunda parte
Lo privado

IMAGEN COMO DECORACIÓN

Omar Alonso García Martínez

Antecedentes

Pintar los interiores de los lugares que se habitan es una característica del ser humano, sea por sacralidad o decoración, las formas, el color y las composiciones hacen parte activa del interior de las arquitecturas. De esa forma se puede suponer que el arte urbano puede tener algunos indicios en estas manifestaciones. Técnicas como el muralismo y los frescos se convirtieron en medios de divulgación estética en el pasado, sin embargo, en la actualidad estas técnicas clásicas se mezclan con las nuevas formas y técnicas de la imagen (como el esténcil y el grafiti) creando nuevas interpretaciones visuales que dialogan con el pasado.

Pensar lo público, como las expresiones gráficas en espacios internos de las arquitecturas, hace pensar en la vuelta de este tipo de expresiones a los ambientes que habitaron anteriormente (como sentido estético) de apropiarse el lugar o como sacralidad de algunos espacios. De esa forma se van a interpretar algunos lugares donde la gráfica se torna privada como discurso intrínseco del espacio.

IMÁGENES–RITUALES

En el texto de Benjamin (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica,* presenta una lectura de las representaciones gráficas dentro de espacios privados. Hace alusión a los sistemas de poder que en ellas habitan, suponiendo que esos espacios son restringidos para la sociedad. Entonces, la ritualidad se convertía en el motor simbólico y los espacios debían corresponder a las cosmogonías e interpretación del mundo. Una de las grandes preguntas del hombre es sobre su entorno y cómo hace parte de él. De esa forma siempre ha buscado interpretar sus orígenes y la magia; asimismo, la mitología y la fantasía organizó el mundo para una mejor comprensión del porque "estamos" aquí.

> La imagen propone una relación metafórica instantánea, hace Al servicio de la magia, el arte de los tiempos prehistóricos conserva ciertas propiedades que tienen utilidad práctica. Que la tienen, probablemente, en la ejecución de operaciones mágicas (tallar la figura de un ancestro es en sí mismo un procedimiento mágico), en la prefiguración de las mismas (la figura del ancestro modela una posición ritual) o como objeto de una contemplación mágica (mirar la figura del ancestro fortalece la capacidad sobrenatural del que la mira). Los objetos con este tipo de propiedades ofrecían imágenes del ser humano y su entorno, y lo hacían en obediencia a los requerimientos de una sociedad cuya técnica sólo existe si está confundida con el ritual. (Benjamin, 2003, p. 55)

El poder está ligado a los rituales que se realicen en su entorno. Es común caer en un cliché cuando se intenta interpretar el arte urbano o los grafitis con el pasado; pensar que todas las disciplinas artísticas nacen en las cavernas hace que esa idea se reproduzca como una idea verosímil. No obstante, ha surgido la pregunta sobre quiénes en las sociedades arcaicas podían interpretar su entorno, si el concepto de artista no funcionaba como en la actualidad. Posiblemente los creadores de las imágenes estaban asociados a la magia, personas sagradas que tenían la virtud de traducir el mundo en imágenes. Ahora, quienes tenían acceso a interactuar con las representaciones posiblemente eran sujetos que tenían algún poder en la interpretación cosmogónica del mundo, sujetos con acceso a la información provista por espíritus.

> La producción artística comienza con imágenes que están al servicio de la magia. Lo importante de estas imágenes está en el hecho de que existan, y no en que sean vistas. El búfalo que el

> hombre de la Edad de Piedra dibuja sobre las paredes de su cueva es un instrumento mágico que sólo casualmente se exhibe a la vista de los otros; lo importante es, a lo mucho, que lo vean los espíritus (Benjamin, 2003, p. 53)

Este carácter ritual se ha transformado con el tiempo, pasando por diversas etapas paradigmáticas, sin embargo, siempre ha estado presente la forma de simbolizar el poder por medio de las imágenes. La característica mágica de la representación se convierte en un ejemplo de poder, el cual establece dinámicas de la interpretación del mundo. Como se expuso en el primer capítulo, datar las representaciones artísticas en las paredes es uno de los oficios más complejos y los materiales de los soportes y de los pigmentos no ayudan a la subsistencia de las imágenes. Se puede nombrar la Capilla Sixtina como uno de los grandes tesoros simbólicos de la imagen y el poder, no entraríamos al cliché, como lo expuesto con las cavernas.

La idea de lo privado mantiene formatos de discusión latentes. La analogía de la caverna arcaica, con la idea de caverna moderna, funcionan como lugares cerrados donde algunos pocos pueden ingresar o están inversos en ellas por miedo al exterior. La caverna puede albergar la idea de calor, de fraternidad, de habitad, manteniendo una especie de ritualidad intima entre los que la comparten.

Sin embargo, desde la idea del arte urbano esta idea puede ser restrictiva, como idea de la caverna de Platón la cual evita por temor ver los acontecimientos del exterior. Asimismo, puede suceder con el arte urbano como expresión de la cultura popular; cuando entra a estas cavernas rituales en ocasiones puede perder la idea de sus inicios (contestatario) y convertirse netamente mercado.

En este sentido, crea sombras fantasmagóricas de algunas realidades que ha registrado históricamente el grafiti y el arte urbano. Pensar desde Platón la idea de lo privado, y cómo se genera una especie de retorno de la representación en la pared, puede suponer una idea de nuevos ritos de la imagen, pero sin la idea de la falta de conocimiento. Así, las imágenes en Platón son una proyección de la realidad deformada, el arte urbano es una proyección de la realidad que se toma los interiores de los espacios para llevar consigo conocimiento. En la alegoría de Platón (1992):

> La alegoría de la caverna pretende poner de manifiesto el estado en que, con respecto a la educación o falta de ella, se halla nuestra naturaleza, es decir, el estado en que se halla la mayoría de los hombres con relación al conocimiento de la verdad o a la ignorancia. Así, los prisioneros representan a la mayoría de la

> humanidad, esclava y prisionera de su ignorancia e inconsciente de ella, aferrada a las costumbres, opiniones, prejuicios y falsas creencias de siempre. Estos prisioneros, al igual que la mayoría de los hombres, creen que saben y se sienten felices en su ignorancia, pero viven en el error, y toman por real y verdadero lo que no son sino simples sombras de objetos fabricados y ecos de voces. (Platón, 1992, p.1)

La sacralidad en la actualidad no solo se comunica en espacios de poder social. Los espacios privados (como las casa o centros de trabajo) se convierten en lugares de culto; son la proyección de sus habitantes que intentan generar un diálogo entre sus anhelos y sus gustos estéticos. Un motociclista (Figura 172) representa esta idea de culto privado y las proyecciones de sus deseos. Samuel Rivas (dueño de un taller de motocicletas) realiza por iniciativa propia un diseño sobre la pared, haciendo una especie de ritual a sus gustos.

Esta caverna moderna proyecta de forma inteligible el concepto del lugar, simbolizado con un icono, pero además Samuel proyecta otro proceso que tuvo que dejar atrás: su deseo de ser artista. Así como el taller de motos, existen muchas cavernas en la ciudad donde su espacio es restringido. Cuartos, salas o estudios son intervenidos por sus habitantes, haciendo de estos espacios rituales, donde plasman sus proyecciones utilizando el lenguaje urbano como sacralidad.

Por otro lado, las cavernas son espacios de reflexión, donde la imagen hace el oficio de intervención simbólica. Esto nos lleva a pensar sobre la idea del arte urbano, el grafiti y cómo fue su posible origen. Lo privado hace que el arte de pared se haya conservado, utilizan el ritual como forma de memoria con el pasado. De esa forma, su origen se piensa desde el interior de algún espacio cada vez que el sujeto ganaba confianza en su entorno, proyectaba esa simbolización fuera de su habitad. Así, el arte urbano y el grafiti se convierten en una expresión que desde lo privado se comunica con su pasado, con la imagen superviviente de los antepasados, estableciendo comunicaciones con su yo del pasado, ritualizando su entorno y proyectando el exterior en los interiores.

DECORACIONES INTERNAS Y DISCURSOS POLÍTICOS

Una de las relaciones estéticas más recurrentes del hombre es la decoración de los espacios donde habita, creando simbolismos que hablan de una época específica plasmada en las paredes. En una construcción (posiblemente la más antigua de Bogotá), gracias a los trabajos arqueológicos, son visibles sus manifestaciones estéticas es la Casa del Márquez de San Jorge[1] en el centro de la ciudad.

Es un lugar que funciona como museo y presenta parte de la historia del país por medio de un sin número de objetos. Uno de los hallazgos más significativos de los últimos tiempos es el descubrimiento de los murales de la época colonial que decoraban sus paredes; presenta al observador una especie de diario. En las imágenes se puede reconocer el tipo de pensamiento sacro de la época y también la diversidad natural del momento.

> Ubicado en la carrera 6a. con calle 7a., en el centro histórico de Bogotá, el Museo, fundado en 1973, ha sido reorganizado para darle una mejor presentación a su colección precolombina. Durante los trabajos de cambio de cubierta de la Casa se encontró un mural, de tipo decorativo y muy frecuente en estas casas durante la colonia. El decorado que se aprecia en los cuartos y corredores, está ubicado en su mayoría a nivel de los frisos superiores.
> Se conservan representaciones de flores, paisajes, montañas, árboles, pequeños personajes, motivos textiles y otros. Sobresale en una escalera una figura de San Cristóbal y el niño, y en la parte superior una custodia enmarcada por dos ángeles.
> Este trabajo de recuperación estuvo a cargo del restaurador mexicano Rodolfo Vallín quien destaca que la pintura de la Casa del Marqués de San Jorge, realizada en los siglos XVII y XVIII es un ejemplo del gusto estético de esa época. Es un sumario de los estilos pictóricos, que emplea una técnica mural al temple. (El Tiempo, 1995)

---

[1] La casa durante parte del siglo XX estuvo al servicio de las religiosas adoratrices quienes la vendieron al Banco Popular el cual la restauró y convirtió en Museo en 1973. Actualmente es considerada una de las mejores casas conservadas del sector de la Candelaria (Centro Histórico de Bogotá), joya arquitectónica colonial santafereña, con detalles de expresión pictórica (pintura mural), encontrados en la restauración de 1994. (Redacción MUSA, 2020)

La pintura en las paredes hace que este oficio tenga otro tipo de divulgación de forma estética y política. A diferencia de los cuadros o esculturas, que pueden ser comercializadas de forma sencilla, el mural tiene una relación directa con la arquitectura. Apropia la pared como soporte, a diferencia del cuadro. El mural se convierte en un sello estético que, de forma política, expresa su diálogo social abiertamente, el cual se comunica con el observador como parte integral del paisaje arquitectónico. Esto nos remonta a la idea de Juan O'Gorman[2] que denomina a la arquitectura y al muralismo como disciplinas científicas. Así, cree que los lugares habitables además de funcionar como lugares de reposo, diversión y ocio, también son lugares políticos, en donde se forman pensamientos que revolucionan en mundo.

> La "arquitectura científica", como llegó a llamarla, se volvió dogma y se conectó al otro movimiento dogmático de la época, el muralista de Rivera, Orozco y Siqueiros, con discurso político incluido, y respuestas para cada tema social. (Chao, 2005, p. 21)

Por otro lado, la respuesta social del muralismo tiene gran manifiesto en la cultura mexicana. El arte se toma los grandes formatos de las paredes de edificios estatales, convirtiéndose cada uno de ellos en reporteros gráficos de su historia, cumpliendo una tarea educativa y de refuerzo de su identidad. Esta ritualidad simboliza fenómenos políticos y estéticos del tiempo que han ultrapasado diversos periodos y tienen un diálogo próximo al arte urbano.

La crítica y su discurso político hacen que este tipo de representación irrumpa en estadios sagrados, como en instituciones estatales, crean una analogía entre el modelo del arte urbano y el grafiti. Penetrar sacralidades políticas y económicas: eso fue uno de los principales logros del discurso muralista, como formato científico de presentar su pasado.

> América Latina tiene una rica historia y tradición en la apropiación de los muros como lugares de expresión y de denuncia. La tradición del muralismo mexicano nació como una política pública con el apoyo directo de un ministro de educación, José Vasconcelos, quien consideró los muros –de edificios públicos– como lugares para promover una educación popular. ¿Cómo hacer conocer la historia revolucionaria de México a quienes hasta entonces no habían podido acceder a la lectura? Se advertía una posibilidad de llegar a toda la población de manera abierta, sencilla y bella a través de la pintura en las paredes, lugares accesibles a

---

[2] Ciudad de México (1905-1982) es considerado uno de los artistas más completos e importantes de la escena mexicana del siglo XX. De espíritu rebelde, sarcástico, inquieto, progresista, revolucionario y crítico, plasmó estas experiencias en su obra pictórica y arquitectónica. DURÒN, Jaime. Juan O'Gorman, el arquitecto que se volvió pintor: 10 momentos claves de su obra. (Aguirre, 2020)

la mirada de todos. La imagen toma una función didáctica pues a través de ella se busca difundir el discurso de la revolución. Esta política pública encontró un grupo de artistas como Rivera, Siqueiros y Orozco que concebían el arte como un compromiso social y político. El mural constituía la expresión material del posicionamiento respecto al arte: de carácter público, comprometido con la realidad y su transformación. Las paredes como lugar elegido para realizar las pinturas constituían una materialización de la concepción del arte y su relación con el lugar, con sus formas, con sus objetos. Los temas de los murales también dan cuenta de este posicionamiento comprendiendo la historia precolombina, el relato de acontecimientos revolucionarios, los homenajes a las clases populares, la vida cotidiana, las costumbres y creencias de los mexicanos, la lucha social. Serge Gruzinski (2006) marca puntos de conexión entre estas paredes de imágenes y aquellas que se dirigían a los indios del S XVI: la iconografía cristiana, el poder asignado a las imágenes y la concepción del arte como redentor. (Hollman, 2009, p. 35)

El muralismo mexicano dejó un legado para las futuras generaciones, incentivado por una parte los modelos a gran escala, utilizando estéticas representativas propias de las regiones. Artistas como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, entre otros, utilizan sus conocimientos ortodoxos en la pintura y el dibujo. Además, estructuran nuevos paradigmas en la imagen y hacen nuevas narrativas que habitan dentro de los espacios, como tatuajes, lenguajes imborrables de su conquista cultural.

El muralismo mexicano se empeñó en dejar evidencia de las características de la nación mexicana, por lo que las obras murales estaban dirigidas a la sociedad en general, y aunque se retomaban más ciertos contenidos que otros, la intención u objetivo fue presentar, reconocer y construir en las imágenes sus rasgos históricos y culturales. Como se puede apreciar la idea de nación se estructura como un engranaje que para funcionar o producir determinado efecto, ha de desarrollar una dinámica coherente entre lo que se piensa –premisas ideológicas que la sustentan—, lo que se hace –conjunto de acciones impulsadas o desarrolladas— y hasta lo que se siente, –efecto o respuesta esperada de la codificación del mensaje expuesto en la obra. (Sánchez, 2012, p. 12)

El muralismo como expresión del arte urbano crea varios significados importantes dentro del concepto de memoria. El primero, como la datación de estas intervenciones, se hace de alguna forma más sencilla de hallar cuando estas representaciones están dentro de un espacio. Por lo general, son lugares de alto impacto social y político, haciendo que su durabilidad y cuidado sea más meticuloso, porque se convierte en un bien público. El segundo es que gracias a la representación el proceso de identidad de un país se apropia como discurso político en las generaciones futuras, porque el mural es una expresión para las masas, fórmula similar que el arte urbano y el grafiti en la actualidad.

EL PANÓPTICO VISUAL

El confinamiento es una situación que agobia al ser humano. El encierro obligatorio es un acto que pocos pueden narrar, a menos que el fin del mundo esté por llegar, como no lo ha presentado la ciencia ficción. Dentro de las reflexiones de las expresiones gráficas en lugares privados fue inevitable pensar en la reclusión como uno de los actos donde el ser humano tiene restricciones de casi todo tipo. Pensar que un lápiz (o un pincel) puede ser un arma en potencia, literalmente, hace que el oficio de la memoria funcione de otra forma en estos lugares.

En este sentido, existen imágenes que se tornaron clichés dentro de la idea de la cárcel. Por ejemplo, marcar líneas en las paredes que simbolizan los días, una tras la otra y cada semana se remarca con una línea horizontal. Los dedos, trozos de metales o madreas funcionan como elementos de huella.

> Por supuesto, cada tipo de pena, la edad o la salud del reo influyen en el deseo de ver pasar el tiempo deprisa o lento. Incluso, su combinación afecta en distinto grado a la desinhibición moral a la hora de determinarse por acudir al grafiti para expresar su diálogo con el discurrir del tiempo. La generación de fórmulas para darse aliento o constatar la llegada a la meta, como anotar la fecha de entrada y la fecha de salida. (Figueroa, 2018, p. 160)

Durante varios periodos estos lugares de confinamiento fueron acusados de promover actividades vandálicas. Los tatuajes y el grafiti eran símbolos que utilizaban para estigmatizar a los reos; las personas que intervenían sus cuerpos o los muros eran vándalos, y los espacios que habitaban se consideraban con lugares poco amables. No obstante, la idea de no tener objetos comunes (como lápices y papel) hace que el pensamiento tome otras dinámicas en la forma de retratar su pasado, su presente y su futuro. Entonces, las paredes y el propio cuerpo se convierten en los soportes narrativos.

Anteriormente se mencionó la idea de decoración como un acto inherente del ser humano dentro del espacio que habita, y esta dinámica parece que tuviera una sola dirección: lo bello como representación. Sin embargo, en los lugares de olvido esta dinámica es diferente, lo bello toma otro aspecto y lo que posiblemente habita es la idea de poder. Dentro de un lugar hostil,

las actuaciones posiblemente obedecen al ambiente. La idea de territorio se presenta como un acto de sobrevivencia, es decir, tener su espacio como un fortín donde su imagen simboliza la solemnidad del ser humano. Aquel que está por errores propios o ajenos convierte a las paredes de las prisiones en catarsis de sus más profundos pensamientos.

> El grafiti, difícil de estudiar por cuanto buena parte de ellos no se han conservado, constituye una práctica que muchas veces tiene bastante de clamor en el vacío, de grito desesperado en la negra noche de la prisión. Algo así como una suerte de desahogo en la penumbra de la celda que tanto podía llevar a garabatear un nombre en la pared, trazar las siglas de un partido político, marcar mediante palotes la cuenta de los días transcurridos, realizar algún dibujo orlado con el nombre o anotar la mínima reflexión de quien escribe para combatir la soledad y gritar contra la injusticia. (Castillo, 2003, p. 47)

Pensar lo privado como forma restrictiva, hace que el concepto de intervención cambie. ¿Realmente se tiene algún conocimiento sobre la soledad? Para los artistas u otros hacedores de objetos este concepto suele ser cercano. Estar solo en el momento de escribir, dibujar o pintar por lo general es un espacio óptimo para dicha función; se convierte en un espacio íntimo dentro de lo privado de una casa. Sin embargo, qué pasa cuando ese proceso es mediado por la falta de libertad que, además, es acompañada por una latente falta de intimidad: el panóptico individualiza al sujeto, pero también lo ve como una masa.

En este sentido, las cárceles, los colegios, las oficinas, los hospitales y otros centros (que interpretan la buena actuación del sujeto en sociedad), también observan inquisitivamente a los creativos. Es decir, a los artistas que pretenden manifestarse por medio de la gráfica y el texto, los grafitis son observados desde la arquitectura panóptica de la represión.

> El Panóptico de Bentham es la figura arquitectónica de esta composición. Conocido es su principio: en la periferia, una construcción en forma de anillo; en el centro, una torre, esta, con anchas ventanas que se abren en la cara interior del anillo. La construcción periférica está dividida en celdas, cada una de las cuales atraviesa toda la anchura de la construcción. Tienen dos ventanas, una que da al interior, correspondiente a las ventanas de la torre, y la otra, que da al exterior, permite que la luz atraviese la celda de una parte a otra. Basta entonces situar un vigilante en la torre central y encerrar en cada celda a un loco, un enfermo, un condenado, un obrero o un escolar. (Foucault, 2002, p. 197)

Por otro lado, la asociación del arte urbano y el grafiti como cultura vandálica tienen lecturas especiales dentro del panóptico como forma de control. Dentro de la prisión existe literalmente un panóptico. Cada espacio es observado minuciosamente, revisan que los reos no lleven consigo elementos que atenten contra otros o atenten contra las instalaciones. Además, intervenir lugares de represión se convierte en un acto de desobediencia social que puede motivar ideológicamente a otros presos a revueltas físicas o mentales.

Entonces, si esto pasa en el interior de un lugar de presidio, qué diferencia existe con los lugares públicos. Con las nuevas tecnologías las ciudades se tornaron en grandes panópticos. En casi todas las calles existen cámaras que registran todo. Así, las intervenciones gráficas pierden de alguna forma el anonimato porque las cámaras de seguridad están al acecho, proporcionando al sujeto una especie de observación divina. Esta juzga sus actos sociales y reprocha su activismo político: lo único permitido es la propaganda alusiva a sus intereses. De esta manera, el grafiti entró a la dimensión del gran hermano (como lo hablaría Orwell) donde la cárcel y la calle comparten el mismo vigía: la restricción del pensamiento.

> Afuera, incluso a través de los ventanales cerrados, el mundo parecía frío. Calle abajo se formaban pequeños torbellinos de viento y polvo; los papeles rotos subían en espirales y, aunque el sol lucía y el cielo estaba intensamente azul, nada parecía tener color a no ser los carteles pegados por todas partes. La cara de los bigotes negros miraba desde todas las esquinas que dominaban la circulación. En la casa de enfrente había uno de estos cartelones. EL GRAN HERMANO TE VIGILA, decían las grandes letras, mientras los sombríos ojos miraban fijamente a los de Winston. En la calle, en línea vertical con aquél, había otro cartel roto por un pico, que flameaba espasmódicamente azotado por el viento, descubriendo y cubriendo alternativamente una sola palabra: INGSOC. A lo lejos, un autogiro pasaba entre los tejados, se quedaba un instante colgado en el aire y luego se lanzaba otra vez en un vuelo curvo. Era de la patrulla de policía encargada de vigilar a la gente a través de los balcones y ventanas. Sin embargo, las patrullas eran lo de menos. Lo que importaba verdaderamente era la Policía del Pensamiento. (Orwell, 1980; 23).

Lo privado habla de una eterna vigilancia dentro de los lugares, las personas conocen cada rincón de los lugares que habitan. De esa forma, se facilita pensar el espacio, tener memoria de él. Por lo anterior, las intervenciones dentro de lo privado se hacen, posiblemente, más fácil de captar, ya sea por decoración, por poder o por lo angustia. Las intervenciones graficas privadas exponen una intimidad más próxima al sujeto pues interviene su espacio, su cuerpo, a manera de proyecciones mentales.

LUGAR (ES) COMÚN (ES)

Cuando se habla de lo privado, uno de los lugares más indicados es el baño. De primera impresión, este lugar supone una idea poco convergente con la gráfica urbana. Sin embargo, los espacios privados como el váter presentan una idea intima en la creación y reflexión política, representada en imágenes.

> Los baños se consideran en este proyecto uno de los objeto de estudio, por ser espacios comunes, que configuran aspectos etnográficos, que convergen en las disciplinas gráficas, estéticas e interpretativas, estableciendo vínculos estructuralistas como un ejercicio de articulación de conceptos clave, como lo es el sujeto, lo íntimo, lo notorio, la libertad y la creación gráfica como acto político, que constituyen elementos éticos, morales dentro de una sociedad; además, desde los puntos de vista lo público y lo privado, configuran lugares de cavilación de yo como sujeto simbólico. (Portilla, 2019)

La gráfica urbana habita casi todos los espacios a manera de desafío, no obstante, esta representación es realizada en espacios públicos-privados como los bares, centros educativos, centros comerciales, cines y demás lugares de aglomeración. Es difícil que las mismas personas de una casa realicen esta acción, haciendo una especie de culto a la limpieza del lugar.

Los bares son lugares donde se mezclan la diversión, la tristeza, el amor o el desencanto. Hacen que los lugares, sensibles a la práctica de grafiar las paredes, se conviertan en espacios de catarsis emocionales donde se utilizan las expresiones gráficas para evidenciar los pensamientos.

Los espacios educativos (como colegios o universidades) no escapan a estas prácticas, tienen sistemas panópticos de represión donde sus sociedades son sometidas a un tipo de regularización de sus sentimientos. De esta manera, hacen que los lugares más privados (como los baños) se conviertan en plataformas de la divulgación sentimental y política que reprimen.

Por lo general, en estos espacios es donde se inicia algunos modelos de activismo, para muchos ser joven es tener una posición activa frente al poder. En el caso de las instituciones (o centros) educativas por medio de la formación de valores. Durante mucho tiempo se pensó que el arte urbano era una evidencia vandálica, pero al igual que en las calles los muros de los

baños funcionaban como espacios de reflexión en torno a alguna problemática social, haciendo participe al visitante como un testigo obligado.

> Hoy día, el grafiti se ha convertido en un fenómeno comunicacional practicado de manera masiva por los jóvenes, quienes hacen las veces de actores principales de un ritual en el que utilizan canales no convencionales, para divulgar sus mensajes hacia un público que, en vez de receptor, pasa a ser un testigo de los mismos o un "espectador vicario" (Djukich de Nery y Finol, 1998 a: 6). Sobre todo en los espacios cerrados como las salas sanitarias, ese espectador se transforma en un testigo obligado, pues inevitablemente hará el papel de público que lee los escritos que allí aparecen -a pesar de que no estén dirigidos directamente a él-, durante el tiempo que dure su estadía en ese lugar. (Mosquera y Dobrila, 2001, p. 51)

Los espacios privados como los baños se convierten en pequeños confesionarios, donde los que intervienen las paredes divulgan sus frustraciones, anhelos o deseos más profundos. Estos espacios se convierten en terapias, tanto para los creadores como para los visitantes, quienes observan con detenimiento cada una de las intervenciones.

Dentro de este tipo de espacio mixto (público-privado) se encuentran casi todas las manifestaciones del arte urbano, los tags (firmas) donde cada individuo hace manifiesto su paso por el lugar, dejando un registro, y motivando a otros para que registren sus tags. De alguna forma, como si esto se convirtiera en un diario de espacios visitados.

No todas las instituciones presentan este ejemplo de apropiación. Por lo general el sistema de seguridad es mayor en entidades privadas, o posiblemente más restrictivas. Las universidades privadas presentan un menor porcentaje durante este tipo de eventos, recordando que este paradigma de expresión sufre un tipo de marginalidad social. Por otra parte, en instituciones públicas los grafismos son más recurrentes, cumplen una de las premisas del arte urbano, el cual se manifiesta por la desigualdad social de los Estados. Así, crean una especie de cartografía entre las evidencias gráficas que cada sector expone en sus muros, arrojando casi siempre los lugres de olvido y desfinanciación.

Los baños son probablemente uno de los pocos lugares donde el panóptico no interviene de forma abrupta. Este espacio se convierte en un lugar de la intimidad, así el desarrollo de las expresiones gráficas se desarrolla con mayor vehemencia. Algo particular (que hasta el momento no se ha hablado) es la integración del adhesivo como medio gráfico del arte urbano, puede ser por su tamaño, en la calle los formatos son monumentales,

los edificios, las casas y las calles hacen que esta pegatina sea un objetivo de difícil visualización.

Sin embargo, en los espacios más reducidos (privados) este elemento toma una relevancia significativa porque atrapa la idea de la agilidad como proceso de divulgación, tomando la idea del grafiti y cómo se ejecuta en tan solo unos segundos. La estética del adhesivo propone otra forma de ver la estética urbana, ya que de alguna forma se industrializa la expresión urbana.

La ejecución de un tipo de protesta toma diferentes connotaciones en la actualidad: el sticker. El tag o el grafiti se convirtieron en formas de comunicación común; también existe la idea de comunicarse o protestar con las nuevas herramientas de comunicación masiva. Esta idea de lo común toma mayor fuerza, pero va perdiendo privacidad y la clandestinidad que proporcionan los muros físicos por diversos factores, como las redes sociales.

Allí, en sus muros virtuales la sociedad de estos dispositivos realiza intervenciones que se pueden pensar como privadas o desde el aspecto físico. El arte urbano y el grafiti se han convertido en objeto de estudio común, por medio de la perspectiva de estudios en los avances urbanísticos, convirtiendo este proceso habitual en el desarrollo propio de la ciudad.

> Los agentes que reproducen, apropian e intervienen la urbe son actores activos que se presentan como referencias de manera casi académica a los diseñadores, estos investigan, revisan y siguen a una serie de artistas en el plano nacional e internacional. Debido a la influencia de esta tendencia que decora los espacios comunes, que cruza bordes, y que incluso conquista al diseño industrial y a la arquitectura, ya sea de manera publicitaria, por consumo, o activismo como evidencia de no querer pertenecer a un estereotipo. En la actualidad la gráfica urbana se ha convertido en el promotor de un modelo estético autónomo, único, diferente, incluyente y creativo, desde la capital. (García, 2018, p. 8)

La industrialización en el panóptico se une en la idea de comunicación de los muros. Dejar huella se convierte en una especie de pensamiento inherente del ser humano. Las cavernas en la antigüedad, las capillas, baños, cárceles, escuelas, entre muchos otros espacios, reciben las manifestaciones visuales; son fieles testigos de la marca del ser humano como autor y productor del mundo artificial, de la reinterpretación de nuestro entorno, de la apropiación del lenguaje como fórmula histórica de la memoria.

Sin embargo, con los nuevos sistemas de comunicación (conocidos como redes sociales) esta idea de control de la comunicación se presenta como íntima, pero se expone en el ambiente público. Se entra fácilmente a la confusión de comprender lo privado y lo público. En términos de autoría y anonimato, los millones de personas utilizan su muro virtual para grafitear cuanta idea, perdiendo el sentido del grafiti sobre el muro. De esa forma, la supuesta privacidad que venden realmente está siendo controlada, estableciendo formatos y cánones de comunicación en la media.

> Constituindo uma das ferramentas mais usadas no mundo, o Facebook pode ser caracterizado como um panóptico do mundo contemporâneo, pois, segundo Miller (2008, p.89), "o Panóptico não é uma prisão. É um princípio geral de construção, o dispositivo polivalente da vigilância, a máquina óptica universal das concentrações humanas". Desta forma, as postagens corriqueiras, os likes (curtir), fotos, compartilhamentos e outras ferramentas disponibilizadas pelo Facebook favorecem a vigilância e o controle social. Entretanto, como no Panóptico de Bentham, "tudo nele será então pesado, comparado, avaliado. Tudo será localizado. Tudo será discutido. Tudo terá um sentido explicitável. O mundo, nesse lugar, será de cabo a rabo dominado. Não há detalhes de que o discurso não se encarregue (Miller citado en Lapa y Arruda de Moura, 2016)

Dejar huella se convierte en un acto político del ser humano, plantea una posición frente a un evento (sea público o privado): dejar huella es proyectarse al futuro como fórmula de comunicación desde el supuesto. Las huellas se transforman en historia, es decir, las formas tradicionales utilizaban los muros para ser intervenidos y divulgar el pensamiento en diálogo con el espacio habitable.

En la actualidad, el espacio se puede representar en lo virtual. En las redes sociales cada sujeto tiene un muro donde comunica de forma íntima sus pensamientos. Sin embargo, a diferencia de los muros físicos tradicionales donde se superponen sus imágenes, como otras tapando una idea con otra; en la virtualidad la memoria queda en la parte inferior, del muro, el scroll del ratón o nuestro dedo. Así, intervienen como el camino de una montaña, la representación del tiempo se puede ver con esta ruta vertical, porque cuando se baja existe una comunicación con el pasado, el presente inmediato está en primera línea y el futuro está arriba escribiéndose, convirtiendo lo común en un acto de interés.

EL CAMPO EXPANDIDO DE LA GRÁFICA POPULAR

Parte de lo privado o lo íntimo de la ciudad toma una importancia en espacios que resaltan el oficio de las artes como los museos. Pero ¿en qué consiste lo íntimo o lo privado de la ciudad? Dentro de esta reflexión se entiende como los sistemas que por lo general no fueron tomados como experiencias visuales de relevancia en la actividad sociocultural de la ciudad. Los interiores de los buses que transitan por todas las localidades de la ciudad, que llevaban consigo una serie de tatuajes; donde la representación del grafiti y el arte urbano se presentaban en objetos en movimiento.

Además, los iconos de la cultura popular que pertenecían a la idea del paisaje urbano (como el Divino Niño o los cigarrillos Piel Roja) hace que gran parte de la cultura de lo común, de la cotidianidad, se tome como fuente de estudio en las artes visuales. Ahora bien, a partir de un ejercicio de antropología visual, cómo estas representaciones de lo popular generan un formato que divulga de alguna forma las artes urbanas tradicionales con la memoria del museo. De esa manera, lo privado de la ciudad se hace circular en estadios de la cultura culta. Un ejemplo de cómo el arte de lo cotidiano se toma los espacios expositivos es el colectivo “Popular de lujo”[3]. En el año 2004 entró a las esferas del museo para presentar lo que diariamente se observa en las calles como piezas de museo.

> Ciudad In-Visible: Gráfica e iconografía popular urbana
> Catálogos Museo de Bogotá. Los elementos decorativos de un bus urbano, los carteles promocionales, los grafitis, el esténcil, la publicidad o devociones tan importantes y propagadas como la del Divino Niño en el barrio 20 de Julio, o de la Virgen del Carmen,

---

[3] Popular de lujo es un proyecto de investigación y divulgación dedicado a la gráfica popular. A lo largo de 15 años nos hemos dedicado a investigar esta cultura visual haciendo especial énfasis en rastrear y trabajar de cerca con sus autores. Junto a ellos hemos realizado exposiciones, talleres, conferencias, publicaciones y numerosos proyectos en diferentes lugares del mundo.
Creemos que al revisar la gráfica popular con respeto, cariño y gracia estamos señalando el valor de una valiosa cultura visual largamente subestimada y contribuyendo a dar mayor visibilidad a personas, comunidades, experiencias y costumbres que no han tenido suficiente representación en América Latina. Popular de lujo fue fundado en Bogotá, Colombia, en 2001 por Juan Esteban Duque, Roxana Martínez y Esteban Ucrós. ¿Qué es popular de lujo? (Popular de Lujo, s.f.)

> entre otros, son objetos y lugares de la vida cotidiana y, por su propia cotidianidad, se hace difícil entenderlos como parte del paisaje urbano, y sus significados sociales no siempre son "evidentes".
> Es desde este punto que el Museo de Bogotá se convierte en un lugar de encuentro de diversas visiones de la ciudad, y al encarar la gráfica y la iconografía popular, "se plantea como objetivo poner en evidencia la complejidad de los intercambios culturales que se presentan en el medio urbano". Este catálogo es una muestra del trabajo investigativo que se viene realizando desde el 2000 y que concluyó con la exposición que llevó su mismo nombre. Los textos expuestos "intentan plantear algunas preguntas y propiciar un reconocimiento de los bogotanos frente a expresiones y espacios comunes que están en la escena urbana de Bogotá".
> Sin embargo, queda un gran trabajo por hacer para enmarcar estas representaciones de cultura popular en un contexto histórico y sociocultural y, para pensarlas más allá de elementos kitsch, pensarlas como patrimonio de la ciudad. (Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2004)

La ciudad es una fuente inagotable de recursos visuales. El colectivo *Popular de lujo* realiza una investigación sobre esa intimidad da la urbe, que todos ven, pero de la que no se habla. El colectivo fue uno de los principales impulsadores de llevar el arte propiamente urbano a las salas de explosiones, generando un gran interés por lo común de la ciudad y reconocer que en ella una riqueza visual es exuberante.

El centro de Bogotá se convierte en uno de los espacios a observar. Algunos de los lugares donde los investigadores, o los inquietos a estas manifestaciones urbanas, ubican como generadores y divulgadores de la gráfica urbana, pero que siempre han habitado lo común desde la mirada de lo popular. El colectivo *Popular de lujo* son unos caminantes que se enamoraron de la ciudad y sus múltiples particularidades de lo privado como formato de lo no contable.

Además, con ese ojo inquieto y agudo percibieron lo que todos ven con otro mirar, estetizaron lo común, lo popular; le dieron cabida a los artistas urbanos que impusieron una cultura visual, que todos consumían pero que desde el anonimato sus autores se satisfacían. El colectivo *Popular de Lujo*, implementó las fórmulas de la etnografía en el levantamiento y consolidación de sus investigaciones, haciendo que estos objetos de estudio se convirtieran en sus amigos.

> Nosotros nos hemos adaptado a las formas de relación y a entender esas redes de comunicación de la gráfica popular, que supone muchas veces estar al margen de una tecnología que uno considera tan básica como una llamada a celular o en Google encontrar el dato de alguien o inclusive en una biblioteca. Prácticamente todos los contactos que hemos logrado tener con los pintores de avisos a lo largo de estos años, se han dado por la curiosidad, por las caminatas largas, por la insistencia, por las diferentes estrategias que hemos implementado para poder llegar a ellos. Pero, sobre todo, lo que procuramos es que cada encuentro no se convierta solamente en la participación en un proyecto particular, sino que buscamos cultivar esas relaciones de confianza y amistad con ellos que perduren en el tiempo. Esas relaciones son un tesoro. (Ñustes, 2019)

Celebrar las singularidades de la imagen por medio del reconocimiento en espacios expositivos (como museos) convierte la idea de lo común, en una zona de reflexión acerca del arte urbano. El concepto del arte y sus expresiones gráficas se expenden, haciendo una especie de hibridación con otras disciplinas. La fotografía, la litografía, las artes gráficas, el muralismo y el grafiti se reconocen dentro de un todo, proponiendo la idea de la imagen popular como formato narrativo propio de la ciudad. *Popular de lujo* se torna en un referente sobre la identidad bogotana.

> Este es un proyecto acerca de nosotros y acerca de la ciudad que hemos construido. Tiene como propósito rastrear aquello que como bogotanos nos es propio -aunque probablemente no exclusivo- y que puede dar pistas sobre una identidad que nos hace falta hacer consciente. Sabemos que vivimos en una ciudad compleja, híbrida y temperamental, a veces siniestra, pero encantadora al fin de cuentas y llena de carácter; el motivo de hacer un proyecto como este es una necesidad visceral: Bogotá es lo que nosotros mejor conocemos y en donde tienen lugar gran parte de nuestros recuerdos, estamos atados a ella de sangre y/o de corazón y mal o bien, estar aquí ha significado algo distinto y único a estar en cualquier otra parte. Popular de lujo es un ejercicio de reconocimiento de lo bogotano y de celebración de nuestras singularidades. (Popular de lujo, 2001)

Otro tipo de artistas (los músicos) se anticiparon estas lecturas de explorar en arte urbano popular de lugares colectivos en la década de 1990 principios del siglo XXI. *Los Aterciopelados* en sus discos “Con el corazón en la mano” (1993), “Evolución” (2002) y “El Dorado” (Año) presentan en sus portadas imágenes de la cultura popular. La imagen de un tigre avanzando al frente es una imagen bastante popular en los buses y busetas. Cabe recordar que las busetas por lo general eran decoradas con una cantidad de objetos, convirtiéndolas en estimulantes visuales que recorrían la urbe.

La imagen de una buseta frontal, recordando la forma de esperar el bus, acercándose y destapando su letrero por esa neblina de humo, donde la singular tabla anunciaba el recorrido, pero en esta ocasión de sus éxitos. Estos objetos se convierten en espacios de la cultura popular, de los kistch[4], utilizando elementos visuales de la ciudad, su extensa decoración, bastante habitual para la época. La formación artística de Andrea Echeverri posiblemente hace que su fijación a este tipo de objetos llame su atención, reconociendo referentes importantes del arte pop norteamericano y local en cada pieza de arte urbano.

> Aterciopelados se desmarcó de la temática propia del momento para fijar su atención en la cultura popular y la estética kistch propia de consultorios de prácticas adivinatorias, el Templo del Indio Amazónico, por ejemplo. “El periódico El Espacio me influyó muchísimo, porque ahí aparecían los avisos de los brujos que atraían al ser amado y todo eso: los ligues y las queremes, y por ahí derecho el Indio Amazónico y toda esa cultura popular”, relata Héctor. “Hicimos ese método en que usted hace una estrofita y yo la completé. Era cultura popular de mi lado. Yo era una chica del norte sector privilegiado de la ciudad– y cuando estudié arte conocí San Victorino –el mercado comercial más antiguo y popular de Bogotá– y ese mundo que se compartía con Beatriz González -destacada artista plástica colombiana- y Warhol. (Pérez, 2006)

Normalmente el campo expandido abre los paradigmas y formas de divulgación de las artes, en este caso, la imagen urbana interviene espacios que no eran habituales para ella. Apropiarse de las paredes de algunos museos, de las caratulas de discos, entrar a la industria como marcas y formatos estéticos, generó en una parte de la sociedad una especie de llamado a entender la atmosfera de la ciudad con otros ojos. No tardó en convertirse en moda, porque su incursión en los sistemas de circulación hizo que saber y conocer las fuentes de las imágenes proponía una especie de intelectualidad de lo popular como fuente de conocimiento, asociada a cliché contemporáneo de la imagen urbana como centro de las miradas.

En este sentido, el arte urbano expande sus fronteras, sale de su núcleo popular, aportando su conocimiento en la generación de imágenes y discursos alrededor de la ciudad como fuente de experiencias particulares y colectivas. El arte urbano-popular invade la ciudad o ya estaba asaltada y nadie se dio cuenta, es decir, ver hasta que los grandes espacios lo invitaron a entrar.

---

[4] La palabra kitsch se origina del término alemán yidis etwas verkitschen. Define al arte que es considerado como una copia inferior de un estilo existente. También se utiliza el término kitsch en un sentido más libre para referirse a cualquier arte que es pretencioso, pasado de moda o de muy mal gusto. (Ecured, s.f.)

EL GRAFITI Y LA BOLSA ECONÓMICA

Ahora bien, el grafiti entró al mundo de lo público, como las otras expresiones artísticas, no tardó en ser parte del sistema económico y del mercado. Así, la década de 1980 fue cuando el mundo conoció el poder del capitalismo. Keith Haring y Michael Basquiat son ejemplos relevantes en la historia del grafiti y su inmersión en el mercado de galerías. Su soporte cambia, entrando a la ortodoxia de la pintura sobre bastidores. Este ejercicio hace que la dinámica del arte urbano se modifique sustancialmente. Anteriormente, la idea de la gráfica urbana era pensada in-situ; era un espacio determinado por la arquitectura, no se podía movilizar, sin embargo, la visión de Haring hace que el arte urbano sea móvil y decore los interiores de espacios.

> En 1981 se llevaron a cabo numerosas exposiciones como la realizada por el Washington Project For The Art titulada Street Art en la que participaron John Fekner, Fab 5 Freddy y Lee. Ese mismo año, Diego Cortez organiza New York/New Wave que junta artistas de grafiti, artistas que trabajaban en la calle y artistas de galería como Andy Warhol, Lawrence Weiner y Robert Mapplethorp (Lewishon, 2010, p. 42); Futura y Fab 5 Freddy comisarían Beyond Walls en el Mudd Club juntando amplio rango de artistas que compartían una misma sensibilidad como Lee Quiñones, Basquiat, Haring y músicos como Iggy Pop. También abre la galería Fun Gallery, que realiza exposiciones individuales con Keith Haring, Kenny Scharf o Futura. En 1983 la Sidney Janis Gallery inaugura Post-Grafiti juntando a artistas de grafiti con los artistas de la escena artística de Manhattan (Deitch et al., pp.298-300). En estas exposiciones, como la de Post-Grafiti los artistas de grafiti realizan sus firmas en el lienzo pero con leyendas en las que figuran sus nombres reales. Aquí las firmas pasan a un segundo plano acompañando a imágenes, a diferencia de en la calle en la que las imágenes acompañan al nombre. (Wackawek citado en Gomes, 2015. p. 30)

La convergencia entre el arte vandálico y el arte tradicional, de la pintura y la instalación, hace que esta naciente tendencia se tome los interiores de exclusivas casas y oficinas. Los artistas fusionan los pinceles tradicionales y los aerosoles en sus creaciones; muchas de estas se realizan en lienzos tradicionales y también en paredes. De esta manera, toman otras dimensiones de mercado; en algunos casos las piezas se venden junto con la arquitectura del lugar como lo expone la revista *Veja* en 2014 con el caso de Banksy:

> El muro que recientemente recibió el grafiti de Bansky, ubicado en una calle residencial en Cheltenham, Inglaterra, ha sido vendido y será eliminado, informó el sitio web del periódico británico The Guardian. La imagen, que apareció misteriosamente en el sitio en abril, muestra a tres hombres con abrigo, gafas de sol y escuchas telefónicas alrededor de una cabina de teléfono público. Banksy se hizo cargo de la autoría de grafiti en su sitio web oficial a principios de junio. (...), la compañía de andamios Q Scaffolding construyó una estructura junto a la pintura que sería para su mantenimiento. Sin embargo, el viernes, un funcionario dijo que su jefe, el coleccionista de arte callejero Sky Grimes, le compró la pared al propietario. "Exhibirá el grafiti en una galería de arte en Londres durante un mes, mientras un experto prepara un espacio para colocarlo en su residencia", dice el funcionario. Según él, el propietario del muro contactó a la compañía para preguntarle cómo podría eliminar el diseño para venderlo. Finalmente, cerró un trato con el empresario. "Sky es un coleccionista de arte y no está interesado en vender el grafiti, sin embargo, si alguien hace una buena oferta, está dispuesto a negociar", dice. Los residentes de Cheltenham se oponen a la eliminación de grafiti y dicen que será una gran pérdida para la ciudad. "Muchos turistas visitaron el municipio para ver la pintura. Intentaremos mantenerlo en la ciudad", dijo Michael Ratcliffe, de la Cámara de Comercio de Cheltenham. El muro está ubicado al lado de la agencia británica de espionaje GCHQ (Oficina Central de Comunicaciones del Gobierno), que, según la información del ex técnico de la CIA Edward Snowden, trabaja en conjunto con la Agencia de Seguridad Nacional de EE. UU. (NSA) en inglés). (Veja, 2014)

Para el caso de Bogotá, en la actualidad se encuentran diversas galerías de arte que abren su espacio habitualmente para las prácticas del arte urbano. Por lo general, estos lugares son una hibridación entre las prácticas tradicionales del arte (pintura, tridimensional, dibujo, instalación, performance). Por mencionar algunos:

- **DIBS:** es un espacio galería donde uno de sus objetivos es vender piezas de artistas hasta suvenires. Cabe recordar que una gran mayoría de los artistas (que se dedican al arte urbano) fusionan diversas técnicas de taller como la serigrafía, el grabado, el digital y el dibujo, haciendo piezas que se pueden adquirir bajo la idea de obra de arte (Romero, s.f.).

- **El infierno:** se puede considerar como un espacio que desde lo íntimo abre sus puertas a lo público (Romero, s.f.).

- **Visaje grafiti:** una hibridación entre la bohemia y el arte urbano.

- **Vértigo grafiti[5]:** es un escenario laboral donde convergen el arte y los negocios como motores de promoción de artistas, desempeñando un trabajo bajo los estándares de ley Romero, s.f.).

Los escenarios que fungen como galerías dentro de los circuitos de movilización artísticas, cada día se interesan más por promover las técnicas de arte urbano dentro de sus espacios. Las técnicas transitan, se retroalimentan y experimentan con los formatos tradicionales de la pintura, haciendo que sus piezas sean de fácil acceso al público interesado.

[5] Visaje es una galería de grafiti que fomenta actividades y eventos culturales; promociona y hace difusión de artistas emergentes y de trayectoria. (Visaje Graffiti, s.f.)

EL POST-POSTERS

La revolución gráfica dio la oportunidad de acceder a obras de arte de manera democrática. Los posters se han convertido en piezas que decoran los espacios íntimos, privados y públicos desde hace un tiempo. De alguna forma, el museo y las galerías acuden a los espacios privados de menor adquisición económica, con el concepto de la reproducción técnica como la denominó Benjamin, la cual cubrió todo el mundo.

En el mundo del siglo XXI se masificó de forma física en libros, diarios, afiches, posters y las técnicas tradicionales como la serigrafía y el grabado, que continúan teniendo una representación importante en la esfera gráfica. En el siglo XXI el presente de la imagen se digitaliza, se democratiza aún más. Solo resta tener un dispositivo que la proyecte, como un teléfono móvil, una tableta; incluso, hasta los televisores cumplen con la función de cuadros o proyectores de publicidad. Así, hacen que la imagen se virtualice, sea más amigable con el ecosistema y en algunos casos sea de libre acceso.

Entonces, el cambio de sistema de comunicación tiene que ver con la mudanza del formato de y el soporte. Antes el medio impreso era el líder en la comunicación, sin embargo, en la actualidad el soporte cambia al igual que se transforma la información. Jürg Kaufmann-Argueta analiza este fenómeno en la forma de circulación de la publicidad en la era digital, así como su incidencia entre el cambio del papel a la pantalla. Por último, cómo esta última se está convirtiendo en el formato predilecto en la circulación de la imagen.

> Más allá de las similitudes que puedan existir entre los efectos en la publicidad de la eclosión de la TV y la de Internet (bajo esta denominación se incluyen todos los medios digitales), no es arriesgado afirmar que la tecnología digital ha catapultado al sector publicitario hacia territorios desconocidos y lo ha sumido en una auténtica revolución. La TV llevó el concepto de medio de masas (mass media) a su máxima expresión –nunca antes en la historia se podían alcanzar audiencias tan grandes-, pero como canal publicitario siguió apoyándose en el modelo publicitario de cobertura y frecuencia de impactos. En cambio, los medios digitales, con el paso de los años, han llegado a poner patas arriba los modelos tradicionales de comunicación publicitara, y han puesto en peligro el saber hacer de las agencias que se apoyan en ellos. ¿Qué cambios generales ha traído la revolución digital al ámbito de la comunicación? ¿Cómo ha cambiado la publicidad en este

> inédito entorno digital? ¿Se ha quedado obsoleta la publicidad tradicional? ¿Cuáles son las actuales formas de hacer publicidad? ¿Cómo deben adaptarse las agencias de publicidad para seguir aportando valor a la cadena de servicios? (Kaufmann, 2014, p. 6)

Dentro de los espacios privados la dinámica entre el poster (digital o impreso) es tradicional en el formato estético. Decorar las paredes en establecimientos públicos es una idea recurrente, restaurantes, bares, librerías y otros espacios que convocan al público a entrar por sus productos y estéticas, se convierten en el marketing del espacio.

En los últimos años el plotter[6] de impresión y de corte se ha convertido en aliados del formato tradicional de la pintura sobre pared. En este caso, la pintura y el diseño es mediado por la tecnología, estableciendo un contacto artesanal o técnico con su montaje.

Al igual que las pantallas de televisión, los adhesivos impresos (o de corte) cada vez se integran más a la idea de expresión gráfica. No obstante, su utilización en espacios abiertos es poco recurrentes, su adherente sufre la inclemencia del tiempo, haciendo que se desgaste y pierda sus propiedades. Sin embargo, se utiliza con frecuencia en espacios cerrados con gran impacto, siendo un recurso más rápido en su ejecución y montaje.

La gráfica evoluciona al mismo tiempo de los medios y técnicas, los espacios privados ahora cumplen un papel de productores de su propia estética y marca. La tecnología de impresión hace de esto una revolución visual; en la época de Benjamin se planteaba sobre la masificación de la imagen y cómo se industrializa por medios mecánicos, haciendo posible que llegue a muchos lugares perdiendo su aura.

Sin embargo, en la actualidad la industria permite la individualización de la imagen sin pensar en grandes cantidades de producción. La industria se masificó al punto de permitir la independencia de la reproducción. Esto está permitiendo que la publicidad, la decoración o el arte utilicen este medio como herramienta de creación de piezas únicas, apropiando imágenes y haciendo collages digitales en piezas originales. La época de la reproductividad técnica en este momento de particulariza, dividiendo aún más el concepto del aura.

---

[6] Tipo de impresora diseñado especialmente para trazar imágenes lineales. Los primeros usaban plumillas, pero hoy en día van siendo cada vez más frecuentes los de inyección, que tienen mayor facilidad para realizar dibujos no lineales y en múltiples colores. Cuentan con una ventaja añadida: la impresión de plotter ya no se ve limitada al formato DIN A3 o DIN A4, ya que operan con grandes formatos. (González, 2009, p. 87)

REFERENCIAS

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* México: Itaca.

Castillo, A. (2003). Escribir para no morir. La escritura en las cárceles franquistas En Castillo, A y Montero, F. (Eds.) *Franquismo y memoria popular. Escritura, voces, representaciones* (pp. 17-53). Madrid: Siete Mares.

Chao, E. (2005). Los 100 años de Juan O´Gorman, el arquitecto de las mil caras. *Revista construcción y tecnología*.

El Tiempo. (29 de julio de 1995). La casa del Marqués de San Jorge estrena pinta*. El Tiempo.* Recuperado de https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-376500

Figueroa, F. (2009). El grafiti carcelario: causas y procesos funcionales a la sombra de Lombroso. *Anuario de la Facultad de Geografía e Historia, 19*, pp. 151-180.

Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

García, O. (2018). *GRAPHO BOG. Ciertas Reflexiones sobre la gráfica en Bogotá*. Bogotá: Fundación Universitaria San Mateo.

García, O. (2019). *Imaginario social desde las expresiones gráficas en ambientes público-privadas del Centro de Bogotá*. Bogotá: Fundación Universitaria San Mateo.

Gomes, I. (2015). *Arte urbano en el Espacio Expositivo: Siglo XXI a través del análisis de seis modelos singulares* (Tesis de maestría). Universidad de Lisboa.

González, M. (2009). *Nuevos procesos de transferencia mediante tóner y su aplicación al grabado calcográfico* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.

Hollman, V. (2009). Murales para mirar ¿murales para hablar? la cuestión ambiental desde la mirada juvenil. *Revista de Teoría y Didáctica de las Ciencias Sociales*, (14), pp. 29-58.

Kaufmann, J. (2014). *De la publicidad tradicional a la publicidad digital. Desafíos para agencias y profesionales*. España: Universidad de Navarar.

Lapa, C. y Arruda de Moura, S. (2016). Facebook como panóptico moderno: como a vontade de controle emana do indivíduo. *XIII EVIDOSOL e X CILTEC* (Online). Recuperado de http://evidosol.textolivre.org

Mosquera, A. y Dobrila, D. (2001). El espacio oculto del discurso del grafiti en las salas sanitarias universitarias. *Revista Opción, 17*(36), pp. 48-67.

Ñustes, A. (26 de junio de 2019). No es naranja, es supervivencia. *Directo Bogotá.* Recuperado de https://www.directobogota.com/single-post/2019/06/26/No-es-naranja-es-sobrevivencia

Orwell, G. (1980). *1984*. Madrid: Salvat Editores.

Pérez, U. (2016). Aterciopelados: Canciones marginales. *Efe eme, diario de actualidad musical*. Recuperado de https://www.efeeme.com/aterciopelados-canciones-marginales/

Platón. (1992). *La República, Libro VII*. Madrid: Gredos.

Portilla Benítez, Y. (2019). Lugares que todos frecuentamos. En Carlos Daza-Orozco *Imaginario social desde las expresiones gráficas en ambientes público-privadas del Centro de Bogotá* (pp. 292-325). Bogotá: Fundación Universitaria San Mateo.

Popular de lujo. (2001). Popular de lujo. *Vadb.* Recuperado de https://vadb.org/institutions/popular-de-lujo

Redacción MUSA. (septiembre 2020). MUSA - Museo arqueológico casa del Marqués de San Jorge. *Quira Medios*. Recuperado de https://www.quira-medios.com/musa-museo-arqueol%C3%B3gico-casa-del-marqu%C3%A9s-de-san-jorge/

Romero, C. (s.f.). Le recomendamos estas galerías y tiendas especializadas en arte urbano. *Cartel Urbano.* Recuperado de https://cartelurbano.com/arte/lugares-de-Bogota-dedicados-al-graffiti-y-el-arte-callejero

Sánchez, I. (2012). *Nacionalismo e identidad nacional en la obra mural de José clemente Orozco y Alfredo Zalce* (Trabajo de grado). Universidad de Autónoma del Estado de México.

Veja. (07 de junio de 2014). Muro com grafite de Banksy é vendido e será removido. *Veja*. Recuperado de https://veja.abril.com.br/entretenimento/muro-com-grafite-de-banksy-e-vendido-e-sera-removido/

EL MERCADO Y LA CAPITALIZACIÓN DEL ARTE URBANO

Yubar Deibi Portilla Benítez

Para muchos el arte es una expresión del ocio[1], sin embargo, este proceso se mal entiende, porque algunos lo observan con una riqueza simbólica y no económica. La teoría de la reproducción (vista desde Marx) establece dos (2) direcciones en la construcción de la vida social. En primera instancia implanta el orden socio-cultural. La segunda es que en su propia carencia, denominada "proceso autonomizado de formación y valorización del valor" donde la —valía[2]— es desarrollado desde una perspectiva económica, dentro del flujo de mercado, producto y dinero, pero llevando esto a términos del arte urbano y sus productores.

---

[1] La palabra ocio es un sustantivo masculino que significa "descanso", "diversión", "inacción", "desocupado", "estado en el que el trabajo obligado se suspende", "tiempo del que se dispone para hacer cosas por gusto, no por deber", como lo que esta tarde del 16 de julio de 2018 está haciendo el que escribe estas líneas (Gerardo), sólo por gusto, por placer. El vocablo procede del latín ōtĭum, que desde hace más de 2000 años significó "tiempo libre", "tiempo de oír", "de aprender", "quietud", "paz", "reposo", "descanso", "inacción", en particular, "alejado de problemas, asuntos, cosas, negocios y de la política"; y al ocioso, al que disfruta del ocio (ōtĭum) lo llamaban con el adjetivo ōtĭōsus ("desocupado", "sosegado", "tranquilo", "que no trabaja", "libre de asuntos públicos", como en la expresión otiōsus dies, "día libre o de descanso"); ōtĭōsus es vocablo que se identifica más o menos con vaccus (libre), deses (ocioso), feriatus (de descanso de donde la expresión "día feriado", cuando no se trabaja), mitis (tranquilo) y el griego σχολή (scholé), "tiempo libre, de descanso, escuela", en latín schŏla. Con ōtĭum existen numerosas expresiones latinas, por ejemplo, otia terĕre o "pasar el tiempo sin hacer nada", en la obra de Virgilio; in otio de negotiis cogitare o "meditar sobre los asuntos en el tiempo de ocio o libre", según Cicerón; otĭa recte ponĕre o "emplear bien el tiempo de que se dispone", en Horacio. El antónimo o lo opuesto de ōtĭum es nĕgōtĭum ("negocio", "trabajo", "ocupación", "actividad", "asunto", "deber"), anteponiendo el adverbio nec ("no") a ōtĭum, como en negotĭi plenus o "muy ocupado" en Plauto y negotĭo desistĕre, "renunciar a un negocio" en Julio César. (Etimologías, s.f.)

[2] 1. f. Valor, aprecio de algo. 2. f. Calidad de una persona que vale. 3. f. Valimiento, privanza. 4. f. Facción, parcialidad. 1. f. Acrecentamiento de valor que, por circunstancias externas, recibe algo, independientemente de cualquier mejora hecha en ello. Diccionario de la lengua española. Disponible en: https://dle.rae.es/val%C3%ADa

Esta valorización se puede entender en términos aristotélicos: la producción de pensamiento, en tiempo no productivo; en términos del capital que no se transforma en dinero, sino en experiencia, como el ocio (negó-ocio) el cual se asocia a la experiencia estética, que se puede traducir como una experiencia creadora, cuando un artista está pensando su obra, donde su intelecto es la herramienta que impulsa la creación, pero no en formatos de monetización.

> Lo apuntado sitúa la valoración del filósofo sobre el ocio estrechamente ligada a la actividad de la mente. Ese marco nos va a permitir una lectura del ocio estético valioso centrada en la primacía de la comprensión, en la experiencia estética. Si la vida dedicada a la actividad de la mente es la forma más excelsa de realización, análogamente y, en la medida que se ejercite la comprensión, la experiencia estética permitirá una valoración semejante y posibilitará un placer intelectual; se situará en la senda de lo valioso, es decir, de lo que es bue-no y deseable para el ser humano. (Fernández, 2014, p. 454)

Doménico De Masi (2000) habla del ocio como un evento asociado a la nada, como estar en un estado vegetativo, por ejemplo. Pero es imposible permanecer en ese proceso, ya que la sique del sujeto está siempre rondando ideas. Para muchos pensar las imágenes puede ser asociada a la nada; el proceso de reflexión sobre la obra para muchos es un tiempo improductivo.

Lo anterior, porque el tiempo destinado para las artes o la filosofía en tiempos clásicos o modernos se convierte en un privilegio. Existen mínimos vitales para subsistir, como pagar las cuentas y la comida. De ahí que el proceso creativo se piense solo en términos simbólicos y no económicos, un gran problema que el artista ha tenido que sobrellevar en los diferentes tiempos; el momento de la creación se presume como un tiempo libre, de un proceso por el cual no se deba pagar.

> Naturalmente, el ocio (...) es un arte. Casi todos saben trabajar. Poquísimos son los que saben quedarse sin hacer nada. Y eso es debido al hecho de que a todos nos enseñaron a trabajar, pero nadie, como ya fue dicho, nos enseñó a quedarnos sin hacer nada. Para quedar sin hacer nada son necesarios los lugares correctos. Ustedes (...) pueden crear grandes centros culturales y de “lazer”, pero en ellos descansamos como si estuviéramos trabajando. (De Masi, 2000a, p. 135)

No obstante, como lo entendería Marx posteriormente, esto es una verdadera riqueza. Entonces, ¿se puede suponer que el arte urbano (y algunas

de sus expresiones distanciadas del capital) presume una verdadera libertad? Para eso se han revisado cuatro (4) argumentos de la economía analizadas por Marx en relación con el tiempo y la producción, por ejemplo, el valor y el tiempo libre, tiempo libre, la segunda dimensión de la riqueza concreta, la tercera el tiempo disponible, la cuarta la formación del tiempo libre, como ejes en la planeación y ejecución de una pieza gráfica.

En el valor del tiempo libre, el tiempo se examina como una herramienta del trabajador (que devenga). Por su parte, el tiempo libre es el que no está asociado a su actividad dentro de una fábrica, empresa o lugar de trabajo (como reducir el tiempo de trabajo) para que puedan invertirlo en un capital simbólico. Pero qué pasa con el sujeto artista independiente que trabaja en su propio taller, porque para muchos el ser artista es un proceso que no tiene horario prestablecido, las imágenes siempre están rodando la mente del creativo.

Para algunos, esta actividad se puede asociar directamente al ocio, por eso la carencia de valoración económica cuando la obra está en el proceso conceptual. En el artista es complejo diferenciar el proceso de preproducción y el de producción, es un asunto íntimo, privado; a diferencia del trabajador que ocupa un tiempo y espacio definido.

> En el mejor de los casos se apunta la necesidad de disminuir el tiempo de trabajo y ampliar el tiempo de ocio de los trabajadores. Consideramos que en realidad esta categoría tiene un potencial que desborda estas interpretaciones y que bien merece un esfuerzo de conceptualización. (Rodríguez, 2016, p. 393)

En la dimensión de la riqueza concreta, de nuevo, el tiempo es un elemento fundamental en el desarrollo del sujeto como valor y adquisición. Esto quiere decir que entre más tiempo libre, se puede considerar una estabilidad económica asociada a la riqueza. Los grandes mercaderes, inversionistas o empresarios tienen la capacidad de modelar su tiempo y poder, en un sinnúmero de actividades en el día, porque su presupuesto tiene la capacidad de valor de cambio en la plusvalía que producen. Sin embargo, para muchos artistas esta idea (de tener mucho tiempo para producir sus obras) no está medida específicamente por una riqueza económica. También está mediada por una riqueza simbólica, la cual tiene claridad sobre el tiempo y la riqueza en términos simbólicos.

> *Time of labour*, aunque supere el valor de cambio, es simplemente la sustancia creadora de la riqueza y la medida del costo que su producción requiere. Pero *free time*, *disposable time*, es la riqueza misma, en parte para disfrutar los productos y en parte

> para la *free activity*, que no viene impuesta, como el *labour*, por la coacción de una finalidad externa que es necesario alcanzar y cuyo cumplimiento es una necesidad natural o un deber social, como se quiera (Marx, 1980, p. 229)

En el tiempo disponible cabe hacer una aclaración, tiene dos (2) caminos. El primero: el tiempo que se dispone para hacer actividades distintas que crean satisfacciones propias. el que disponen para trabajar en sus empleos que generan el pago de las cuentas. En la producción artística esto converge porque el artista no es obligado en la ejecución de sus trabajos, su tiempo disponible es un acto creador que satisface sus necesidades emocionales y físicas. El "plustiempo" como lo indica Enrique Dussel (1985) habla de una coordinación del tiempo libre como generar de capital (sea económico o simbólico) y que en el artista tiende a confundirse su frontera.

> La contradicción fundamental, entonces, del capital en la cuestión que nos ocupa, es que el capital crea mucho "tiempo disponible (disponsable time)" (231,28; 595,35), ya que al disminuir el tiempo necesario podría trabajarse menos –gracias al uso "del arte y la ciencia"–, pero en vez de dar ese "tiempo disponible" (tiempo libre) para el desarrollo de la individualidad humana, para la sociedad, para todos, el capital "lo convierte en tiempo de plustrabajo" (232,6; 596,5). Es decir, al producir "tiempo disponible" para el capital, si logra excesivo plustiempo cae en situación de "sobreproducción", y, de todas maneras el plustiempo para el capital está "fundado sobre la pobreza (Armut)" (232,24; 596,23) 29 del trabajador y nunca en su realización. (p. 294)

La formación del tiempo libre está dirigida a la formación de una conciencia entre el tiempo como fundamento inherente y primordial de la vida. Pasar gran parte de la vida en un trabajo para sobrevivir es un acto aberrante. Esta propuesta consiste en cómo disminuir el tiempo de trabajo al máximo. Así, con el tiempo restante, que el sujeto pueda establecer conexiones con la ciencia y el arte, para formar su ser integral.

El artista desde la privacidad de su práctica hace posible una relación entre el mercado y su constante formación. La noción inquieta (propia del artista) hace que su formación sea constante, prueba y error, conocimientos a profundidad de los materiales y técnicas, estudio del contexto que pretende simbolizar. Es un contacto entre la historia y la espiritualidad del acto creativo que hace de él un constante investigador de su formación y de su entorno.

> Desarrollo libre de las individualidades, y por ende no reducción del tiempo de trabajo necesario con miras a poner plustrabajo, sino en general reducción del trabajo necesario de la sociedad a un mínimo, al cual corresponde entonces la formación artística,

> científica, etc., de los individuos gracias al tiempo que se ha vuelto libre y a los medios creados por todos. (Marx, 1972, p. 229)

Las anteriores reflexiones, en torno al tiempo libre o al ocio, se conectan con las ideas del arte urbano y su transformación al pasar las décadas. Con el grafiti se suponía que la acción creativa era producto de una especie de instinto. Sin embargo, pocas veces se planeó como un ejercicio de tiempo, de preparación. Utilizar un aerosol supone una serie de destrezas, además de mucha adrenalina. Por ese motivo, la relación del tiempo como inversión de su actividad artística y económica.

En este sentido, con el pasar del tiempo las técnicas urbanas se han depurado, permite reconocer el proceso privado. Su tiempo no solo es del de ejecución, implica la formación, el manejo de técnicas y la conceptualización de sus trabajos, que para muchos puede ser juzgado como tiempo ocioso. No obstante, se debe comprender que se produce en tiempo libre, entendiendo este concepto desde el capital de Marx. Es decir, no es producto de una especie de holgazanería, por el contrario, el proceso de taller, de solemnidad en la creación, es un universo complejo: se crea un nexo filosófico entre la imagen, la creación y la comunicación.

La destreza de la técnica implica el entendimiento de la herramienta, que puede ser como una expresión lógica entre el sujeto y el material, por otro lado, puede ser la perseverancia en la práctica y, por lo general, casi todos los artistas pasan su trabajo por una especie de ritual de bocetación, composición y estudios de materiales. Generalmente no se reconoce y corresponde a la formación del tiempo en el artista. Por ello, la necesidad inherente de la sociedad por consumir arte debe estar comprendida también dentro del formato de la producción del artista como ocio productivo, que genera experiencias estéticas.

> Pero las mediaciones no se agotan en el modo de expresión. El hecho de la aparición de unas necesidades (frente a otras) es también fruto de una mediación social: “La producción no solamente provee de un material a la necesidad, sino también de una necesidad al material” (...) Y esto lo hace “provocando en el consumidor la necesidad de productos que [la producción] ha creado originalmente como objeto” (...). Así, por ejemplo, el “objeto de arte [...] crea un público sensible al arte, capaz del goce estético” (Marx, 1971, p. 12)

La percepción estética, así como la relación de la producción artística, debe estar mediada por un proceso de educación, a partir de la lógica marxista, Xavier Bonal, en el texto “Conflicto y reproducción en la sociología de la educación”, en *Sociología de la educación* (1988). Bonal plantea la formación

como un componente cultural del que difícilmente se separa el contexto en que se habita. Por lo anterior es que desde ese lugar la educación (escuela, barrio, universidad, familia) se pueden comprender algunas partes del sistema económico, pues regularmente se entrecruzan. Sin embargo, la idea de ser productivos en los campos laborales se plantea como un "habitus" y este mismo se puede entender como una mirada del otro para el artista en términos productos de mercado.

> Pero la ideología, para los autores marxistas estructuralistas, no es generadora de un "habitus", como en el caso de Bourdieu, o el resultado de las relaciones de poder en el campo del control simbólico, como en Bernstein. La ideología es básicamente falsa conciencia. Es la inculcación de significados funcional y necesaria para la reproducción económica, tanto para la división del trabajo como para la interiorización de las relaciones de producción. (Bonal, 1998, p. 97)

Entonces, la idea del artista como un ocioso puede ser un "habitus" ideológico, se establece como un lenguaje que se ha naturalizado y posiblemente se ha malentendido como holgazanes. Sin embargo, los artistas son sujetos que crean conocimiento y reflexiones por medio de sus narrativas (imagen, música, danza, etc.) que simbolizan la historia haciendo posible la creación de documentos en diversos formatos. Asimismo, son millonarios en tiempo, donde radica su esfera de creación, ejemplo de esto:

> Cuando leernos, nos invade constantemente el mismo sentimiento nostálgico de envidia. ¡Esta gente tiene tiempo! ¡Grandes cantidades de tiempo! ¡Pueden pasarse todo un día o toda una noche imaginando una nueva metáfora para la belleza de una mujer hermosa o para la infamia de un malvado! Y cuando una historia empezaba al mediodía sólo ha llegado a la mitad cuando se hace de noche, los oyentes se acuestan tranquilamente, rezan sus plegarias y buscan el sueño dando gracias a Alá, porque mañana será otro día. Son millonarios de tiempo; es corno si lo sacasen de un pozo sin fondo, sin dar importancia a la pérdida de una hora, de un día, de una semana. Y cuando leemos aquellas extrañas fábulas e historias interminables y entretejidas, también nosotros nos sentimos invadidos por una extraña paciencia y no deseamos que llegue el final, porque hemos entrado momentáneamente en la gran magia... La diosa de la ociosidad nos ha tocado con su varita mágica. (Hesse, 1994, p. 151)

No obstante, como se puede percibir en la actual sociedad la gráfica urbana es considerada desde la tradición del pensamiento, y el concepto del ocio, así como la formación del tiempo como estructura básica en la creación artística. Parece ser que en el país se está viviendo una transformación en los últimos años en la forma de percibir el arte urbano, dejando

atrás interpretaciones que simbolizaban a los artistas como agentes que generan poco ingresos.

En generaciones anteriores a esta se señalaban este tipo de actividades de divulgación visual a fenómenos de la delincuencia y, en términos de la academia, suponía una gran preocupación por el futuro económico que tendría los profesionales de las ramas asociadas a la creación de la imagen. Sin embargo, los propios artistas urbanos se han encargado de generar una imagen profesional de su oficio; al igual que otros, dependen de una constante práctica, además de tener ingresos notables y reconocimientos internacionales.

Estos lugares de formación (llámense escuela, hogar, barrio y ahora redes sociales) elaboran formatos que convergen con la vida laboral o la adultez. Con frecuencia, en ella se utiliza una serie de méritos o premios que —de la misma manera que en la vida de académica o laboral se encuentra con la cualificación de los oficios— representan un incremento en su acuerdo salarial.

En el caso de los artistas urbanos, esta idea se maneja de distintas formas, como el reconocimiento del artista, el tipo de cliente, por metros cuadrados (in-situ) centímetros cuadrados (si es un boceto), o la relación social del proyecto. La lectura del marxismo para el oficio del artista urbano no tendría mucha incidencia. Por lo general no tiene mediadores como galeristas, curadores o mercaderes del arte que asuman parte de la mercantilización de la obra. Particularmente, los artistas urbanos son sus propios gestores administradores e inversionistas, sin que esté intervenido en un proceso de explotación laboral o en actos burocráticos procurando puestos.

> Desde el marxismo, por consiguiente el salario no es expresión de la productividad del trabajador, sino que viene determinado por la tasa de explotación del trabajador. (Bonal, 1998, p. 59)

La conciencia por parte de los artistas y de los consumidores de arte urbano ha ido en constante evolución. Desde los centros de formación (como las universidades, colegios e instituciones de investigación) han desarrollado una lectura profesional de este medio. Así, hacen que la contratación en espacios privados involucre los principios básicos de contratación por un producto. Un ejemplo de esto es la empresa española Grupo Berok[3] que ofrece sus servicios a nivel mundial.

---

[3] Berok es una empresa de pintura mural y grafiti profesional de Barcelona muy reconocida en España y un referente en la decoración mural y grafiti para viviendas y negocios. (Berok, s.f.)

> Los proyectos de Grupo Berok cubren un amplio abanico de clientes habiendo realizado trabajos y colaboraciones en todo el territorio nacional e internacional en países como Francia, Inglaterra, Alemania, Bélgica , México , entre otros y realizando servicios para empresas como Adidas, Nike, Mini, Opel, Universal Studios, Ford y para deportistas de alta élite como Leo Messi, Jorge Lorenzo, Kobe Bryant, Pau Gasol, Carlos Navarro, Ricky Rubio o incluso para discotecas como l'Atlantida de Barcelona, Amnesia y el Bora Bora. (Berok, s.f.)

Casi siempre tiene un espacio en los procesos culturales que se desarrollan integralmente como las destrezas, valores y actitudes engranadas en la formación y estímulos de los métodos de enseñanza. Dichas metodologías comúnmente no eran esbozadas en los programas educativos (escuela o universidad), pero son un eje transversal en la formación de sujetos sociales. Sin embargo, el interés por los espacios alternos (barrio, centros alternos de pensamiento) brindaba estos tipos de reflexión. Así, se presentaban desde la preocupación estética y los cambios paradigmáticos de la gráfica urbana, en los centros educativos, como las industrias, apropian los lenguajes del arte urbano para convertirlo en propio lenguaje.

Por otro lado, el arte urbano escapó por mucho tiempo a los centros tradicionales de formación; el placer de comunicar estaba presente en mayor medida, sin pretender un reconocimiento económico. Así, siendo asociado al término de lo clandestino, donde sus trazos y firmas lo identificaban posiblemente a un grupo, por lo menos eso era la pretensión anteriormente.

> En este sentido, el escritor realiza una creación, pero matizaremos que no estaríamos hablando de un grafiti propiamente dicho, puesto que, aunque el creador emplee una serie de técnicas y herramientas propias del fenómeno, está respondiendo a un encargo legal y por tanto se perdería la espontaneidad, la libre expresión y la clandestinidad que caracteriza al movimiento. (Vadillo, 2015, p. 133) desde el marxismo, por consiguiente el salario no es expresión de la productividad del trabajador, sino que viene determinado por la tasa de explotación del trabajador. (Bonal, 1998, p. 59)

Entendiendo la dialéctica que se presenta entre la libertad de expresión y el trabajo como fuente de ingreso básico, ¿El del arte urbano se puede presentar en términos burocráticos? posiblemente se crea una relación lógica con la anterior postura, en razón a lo cual Randall Collins examina estos procesos en la teoría credencialista. Entonces, la lucha social por acceder a empleos que generan estatus y poder se convierte en una cadena hegemónica casi sanguínea, a la que difícilmente accede un extraño.

Lo anterior era una característica del arte urbano hasta hace poco tiempo, porque escapaba de la idea hegemónica del poder: el arte urbano es una idea activista y con sus transformaciones no ha perdido su esencia. En Bogotá, esto funciona y se demuestra en sus calles y espacios cerrados. Allí, sin importar la formación, el nombre o la experiencia, el arte urbano se apropia de las paredes.

Sin embargo, existen nombres de gran reconocimiento en la escena nacional y local como Toxicómano y Excusado. Tomando estos dos (2) ejemplos, se puede entender cómo la estética de estas dos (2) agrupaciones ha generado dinámicas distintas en el pensamiento del arte urbano, estableciendo el oficio de la gráfica urbana como un producto que tiene mercado y valor, presentándose como un estilo de vida.

En este sentido, el arte urbano puede ser un fetiche en la actualidad pero, sin duda, es un lenguaje que cada vez se apropia más por la industria, contradiciendo a Collins, porque se puede vivir cómodamente del grafiti, sin necesidad de castas o linajes casi monárquicos en la escena del arte urbano. Clara evidencia de esto es Vértigo Grafiti[4], una empresa colombiana que utiliza el modelo el grafiti en la filosofía de su empresa, haciendo circular la visión del arte urbano como en producto de consumo.

> Tiene líneas de diseño personalizado en decoración de interiores basado en el grafiti y ejecutados directamente por grafiteros profesionales que están respaldados por una empresa. Además, tiene una marca de ropa de lujo basada en esta cultura con un alto contenido artístico. Este proyecto contó con el apoyo de Prana Incubadora de empresas creativas y en culturales, los ha apoyado en la promoción del negocio a nivel nacional y llevar esta experiencia a lugares como el Chocó y el Valle del Cauca, pronto lo presentarán en Buenos Aires. Asimismo, la Fundación Mario Santo Domingo de Bavaria les otorgó capital semilla como finalistas del concurso de emprendimiento Destapa Futuro. (Portafolio, 2011)

Algunas veces, la educación incrementa la brecha social, el poder económico se refleja en la calidad de vida de la etapa laboral. Como muchos lo denominan “entrar a la cultura de elite” y, sin duda, el arte urbano entró a la escena mundial, por la profesionalización en mayor medida de sus actores, sin necesidad de linajes, llevando sus inquietudes a escenarios académicos, políticos y públicos.

---

[4] http://www.vertigograffiti.com/

Así, constituyendo un mercado, estableciendo patrones estéticos sociales de identificación, convirtiéndose en una industria; siendo referentes icónicos para las nuevas generaciones que idealizan una vida medida por los aerosoles, invirtiendo la ruta de acceso como muchas de las expresiones culturales, que nacen en escenarios prudentes y excluyentes, que con el paso del tiempo la cultura general los apropia.

La elite en el grafiti en la actualidad puede estar en sus consumidores, en sus realizadores y en sus admiradores, pero sin dejar de lado la idea de libertad en la forma de exponer la imagen. En los espacios privados como restaurantes, bares, entre otros, este formato permite seguir con la idea de disfrutar la gráfica sin mediarse por la intemperie.

EL COPYRIGHT EN LO POPULAR NO TIENE PROBLEMA

La migración que se ha presentado en el país, desde tiempos remotos, involucra de cierta manera el arte urbano; como las representaciones artísticas, se presenta como recuerdos de los lugares que dejaron por el desplazamiento a la capital. El mar, así como la diversidad de la naturaleza de la costa hacen presencia en las paredes de los tradicionales restaurantes de comida de mar de Bogotá, los cuales circulan por toda la urbe, llevando el sabor de sus comidas, junto a su estética y diversidad cultural reflejada en las paredes. En la investigación de "Los imaginarios del mar: restaurantes y estereotipos sobre el Pacífico en Bogotá" (2011) Sonia Serna habla de una especie de reminiscencia de los lugares vividos y los lugares habitados.

> En la decoración resalta un gran mural mandado a pintar por encargo al maestro de obra que adecuó el local. Ocupa una de las paredes la imagen de un río que surca un paisaje plagado de palmeras hasta desembocar en el mar en medio de un atardecer. (Serna, 2011, p. 284)

En las imágenes de los restaurantes "El rincón de Pacífico" y "Sabores de Pacífico" (figuras 142, 143 y 177) se demuestra este fenómeno nostálgico, además, cómo la comida se convierte en un eje para recordar sensaciones. Al entrar a los restaurantes populares especializados en comida de mar, no solamente se entra a experimentar los sabores, es una ventana que nos transporta a las playas de las costas Atlántica y Pacífica. Los olores característicos del pascado y los mariscos, que se mezclan entre los patacones y el ácido del limón, lo trasladan a lugares fantásticos dentro de la fría ciudad. Además, los acentos particulares y la forma en las que llevan una multitud de platos, se convierten en emblemas propios de las regiones costeras.

Otras de las imágenes recurrentes son las profundidades marinas, pretendiendo recrear una experiencia dentro del fondo del mar o un gran estanque que funciona como pecera. Murales con alto grado de detalle, entre las formas y texturas, fondos que aproximan aún más al público a una experiencia con la naturaleza, de cierto modo, una especie de nostalgia dentro de la urbe, como forma de defensa entre lo extrañado y lo vivido.

Posiblemente, para la estética bogotana traer ese imaginario social fue un choque violento dentro de los parámetros visuales; la ciudad se caracterizaba (o insinuaba) su sobriedad y modernismo. Sin embargo, la cultura gastronómica del mar colombiano cada vez toma mayor fuerza y con eso su estética, transgrediendo el imaginario local, no solamente en la comida, sino en los ritmos, y formas de vestir. En estos términos, la capital ha sufrido turbulencias climáticas culturales.

> La nostalgia reaparece "como un mecanismo de defensa en un tiempo de ritmos de vida acelerados y de turbulencia histórica". La turbulencia, en este caso, se refiere a los cambios de valores, costumbres y comportamientos sociales; de las actitudes de las elites decimonónicas a los nuevos hábitos que la modernización y la modernidad impulsaron entre las clases media y alta en la capital. (Ledesma, 2014, p. 10)

En la modernidad, los restaurantes y cafés se convirtieron en puntos de encuentro de algunos intelectuales, entre ellos artistas que pintaban los lugares que frecuentaban en formatos tradicionales como la pintura y el dibujo. En la actualidad esta práctica es más compleja de evidenciar, las extensiones de las ciudades como Bogotá hace que definir lugares específicos de encuentro sea complejo. Pero esta extensión también provoca que las expresiones gráficas asociadas a la comida se presenten en diversos lugares y en distintas formas estéticas. Según la investigación de Crowe Horwath, evidencia en el crecimiento de esta industria:

> El sector de restaurantes, catering y bares ha venido presentando un crecimiento positivo en los últimos años. A pesar de la desaceleración económica registrada en 2015 y lo que se lleva de 2016, la cual ha llevado a la economía colombiana a pasar de crecer del 4,4% en 2014, a crecer tan sólo al 3,1% en 2015 y a tener una expectativa de crecimiento del 2,4% en 2016; el sector se mantiene al alza. (Horwath, s.f.)

La apropiación de elementos gráficos de la cultura popular es un tema recurrente. En el caso de las fotografías del "Restaurante Bar Bembe" (figura 133), hace una apropiación de la imagen icónica de la liga de la justicia de la serie animada, utilizando la figura retórica de la sustitución en algunos rostros de los personajes y utilizando algunos iconos de la salsa. Por último, la técnica que utilizan es la pintura mural.

La apropiación de la imagen ha tenido diferencias con su utilización, una de ellas es el plagio o la falsificación. En la Figura 154 el "Restaurante Parrilla Simpson" claramente utiliza imágenes originales de la serie animada de televisión de la cadena norteamericana Fox. Sin embargo, este tipo de

prácticas de apropiarse de la imagen no es un fenómeno nuevo, siendo un evento recurrente en asociar imágenes de la industria cultural de masas, y adecuarlos a formatos criollos de Pymes.

> No obstante, el apropiacionismo es un término que se incorporó a la jerga artística en los años 80, generando los más variados debates en torno a cuestiones tales como el plagio y la falsificación, la cita y el remake, las nociones de simulación y simulacro, el principio collage y el concepto de montaje. Si bien este no es un concepto que haya surgido en la época postmoderna, sino que se desarrolla durante las Vanguardias Históricas. A finales de la década de 1880 se consolida la moderna cultura de masas, modificando las necesidades culturales y consolidándose los nuevos modos de producción, democratizando los bienes de consumo y el acceso a la cultura. Se crea una cultura uniforme de consumo, donde "la copia es la manera más eficaz de producir a gran velocidad y a un precio razonable". (Furió, s.f., p. 9)

La multiplicidad de las imágenes asociadas a los lugares de comida es una reflexión compleja por su tamaño y el evidente crecimiento. No obstante, se crea una pregunta sobre control de los derechos de autor de las imágenes apropiadas en un establecimiento. Sin embargo, esta dinámica no tiene el efecto civil que se espera. Muchos de los emprendedores utilizan claramente los conceptos de algunas obras de la cultura popular para atraer a sus clientes. Esto es posible en los países como Colombia que su economía es fluctuante, y donde la apropiación de marcas es un acto común o, en ocasiones, la expropiación de la imagen tiene pequeñas modificaciones en el diseño, haciendo que entre en un estado sarcástico entre lo original y la copia.

Por otra parte, podemos suponer que las barberías contemporáneas se convierten en extensiones de la gráfica urbana. Sin pretender unificar el concepto de estos locales, se observa que una gran cantidad de estos espacios utilizan fuentes del *street art*, como la música que ambienta sus espacios, las imágenes que decoran sus paredes y las formas en los cortes de cabello. En la fotografía de la Barbería Issac Nissi (Figura 171) se observa la imagen del icono del baloncesto Michael Jordan. Una pintura realizada en aerografía, una técnica tradicional en formatos gigantes (hace una alusión nostálgica a las antiguas pancartas de los cinemas, las cuales eran realizadas por diestros de la pintura del aire con pistolas y aerógrafos).

Dicha imagen presenta una relación de la cultura popular y el mercado; establece una dinámica entre la narrativa de la NBA y la estética que se presenta en ella. Los jugadores de baloncesto desde hace un buen tiempo se convierten en imagen de consumo, los tenis, las ropas deportivas y

sus estilos en el cabello se reproducen en todo el mundo. Incluso, algunas barberías utilizan este proceso en la imagen para reproducirlo literalmente en la cabeza de sus clientes. Este "habitus" es denominado por Pierre Bourdieu como una violencia simbólica, que agenta al consumidor sin que este sienta su fuerza, y esta radica en la reproducción de un género estético convertido en mercado.

> Que existen en el mundo social mismo, y no solamente en los sistemas simbólicos, lenguaje, mito, etc., estructuras objetivas, independientes de la conciencia y de la voluntad de los agentes, que son capaces de orientar o de coaccionar sus prácticas o sus representaciones" (...). Y por constructivismo, entiende y afirma "que hay una génesis social de una parte de los esquemas de percepción, de pensamiento y de acción que son constitutivos de lo que llamo habitus, y por otra parte estructuras, y en particular de lo que llamo campos y grupos, especialmente de los que se llama generalmente las clases sociales. (Bourdieu, 1988, p. 127)

Esta violencia simbólica se presenta en todos los frentes de las imágenes, en especial, de la publicidad. Cuando se apropia una imagen para el mercado se hace con el objetivo de hacer una especificidad del producto reproducido, el cual debe impactar a sus clientes por una asociación de gusto por el concepto, atrayéndolos al consumo de sus productos, por el "habitus" de una imagen. La idea de identificarse con un producto y traspasar las fronteras del mercado para convertirse en estilos de vida.

Charles Chapín se convierte en un cliché en la imagen de una cultura culta, bohemia y nostálgica por su pasado. Esto, también es una especie de violencia simbólica, la imagen genera una clasificación del gusto por una parte de la cultura. La imagen del humorista se encuentra recurrentemente en cafés, comidas rápidas, bares o librerías. Esta imagen se puede asociar a una especie de cultura y gusto por las artes, haciendo de la imagen del comediante un símbolo del mercado popular, donde evalúa que gracias a las técnicas de reproducción de la imagen (y la cultura popular como fuente de masas) es posible que este tipo de imágenes sean universales y que funcionen en diversos ambientes con una flexibilidad única.

> La élite, que se desenvolvía entre ambos constructos, habría facilitado el descendimiento de ciertos elementos de la gran tradición culta hacia la tradición popular. A través de los individuos biculturales, algunos elementos de la tradición popular pudieron haber influido a la tradición culta. Los productores activos de la cultura del pueblo habrían sido capaces de manejar un capital cultural que consistía en un código, un inventario del repertorio de las formas y convencionalismos de la cultura popular, que en algunos casos provenía de la cultura oficial. Este repertorio de

> géneros y formas poseía un nivel de flexibilidad y transformación que facilitaba sus combinaciones a través de un método de composición, una verdadera gramática y sintaxis poseedora de esquemas y reglas de combinación que podían adaptarse a los diferentes contextos. (González, 2018, p. 12)

El carisma de las imágenes no atrae hacia ellas, sin pensar que su atractivo crea en cada sujeto un sistema de dominación entre el producto y la necesidad. Así, creando una especie de capital simbólico, del cual se expresa por gustos y saberes culturales. El mercado utiliza estos agentes como promotores en la publicidad de sus productos, y en la industria popular de pequeñas dimensiones, este capital simbólico se presenta como una riqueza fantástica pues pueden utilizar iconos de la cultura popular como mediadores de sus productos.

> La violencia simbólica, "esa violencia que arranca sumisiones que ni siquiera se perciben como tales apoyándose en unas 'expectativas colectivas', en unas creencias socialmente inculcadas", transforma las relaciones de dominación y de sumisión en relaciones afectivas, el poder en carisma. El reconocimiento de la deuda se convierte en agradecimiento, sentimiento duradero respecto al autor del acto generoso, que puede llegar hasta el afecto, el amor, como resulta particularmente manifiesto en las relaciones entre generaciones. Esta alquimia simbólica produce, en beneficio de quien lleva a cabo los actos de eufemización, un capital de reconocimiento que le reporta beneficios simbólicos, susceptibles de transformarse en beneficios económicos. Esto es lo que Bourdieu llama capital simbólico, "confiriendo así un sentido riguroso a lo que Max Weber designa con el término carisma. El capital simbólico es una propiedad cualquiera, fuerza física, riqueza, valor guerrero, que, percibida por unos agentes sociales dotados delas categorías de percepción y de valoración que permiten percibirla, conocerla y reconocerla, se vuelve simbólicamente eficiente, como una verdadera fuerza mágica". (Bourdieu, citado en Fernández, 2005, p. 9).

El copyright no tiene el mismo impacto en las esferas populares. Por lo general, los mismos emprendedores realizan varias funciones en la constitución de su Pyme, entre ellas, la consolidación de la imagen de su producto. Un atributo que tienen las artes visuales es su cercanía a la creación, haciendo que todos tengan algún tipo de interés por las artes. Sin embargo, este interés, cuando se piensa en la relación de creación de marcas para productos, está mediado por el artista que cada uno lleva dentro.

La imagen de algunos locales es gerenciada directamente; utiliza figuras retóricas como la apropiación y el collage como fuente creativa en la construcción de su imagen empresarial. Los procesos creativos, se intuye son pensadas desde dos (2) perspectivas. La primera el gusto propio, el cual pretenden proyectar como mecanismo de atracción de mercado a partir de su experiencia, habitud y relación carismática con algún producto. El segundo puede ser la lectura sociológica del mercado, seleccionando imágenes recurrentes a gustos particulares, estableciendo dinámicas de persuasión de la imagen que faciliten la promoción y la distribución del producto, apoyado por la intensidad de otra marca.

LA ESTÉTICA DEL BRICOLAGE

En la década de 1990 un programa de la televisión española se convirtió en un icono de la famosa frase "hágalo usted mismo". En este espacio televisivo presentaban los insumos, materiales y herramientas indicadas en la elaboración de objetos para el hogar, además de un espacio destinado para la jardinería. El bricolaje se puede denominar como la construcción de un objeto a partir de una serie de ideas; también funciona como la función de reparar algo. Para el antropólogo Levi–Strauss es una característica de la transformación de la materia, y con su metamorfosis gana utilidades nuevas.

> Como el bricolage en el plano técnico, la reflexión mítica puede alcanzar, en el plano intelectual, resultados brillantes e imprevistos. Recíprocamente, a menudo se ha observado él carácter mito poético del bricolage: ya sea en el plano del arte, llamado "bruto" o "ingenuo"; en la' arquitectura fantástica de la quinta del cartero Cheval, en las decoraciones de Georges Medliés; o aun en la inmortalizada por las Grandes ilusiones de Dickens, pero inspiradas sin duda primero por la observación del "castillo" suburbano del señor Wemmick, con su puente levadizo en miniatura, su canón que saludaba a las nueve, y su huertecillo de verduras y pepinos gracias al cual los ocupantes podrían sostener un sitio, de ser necesario.
> Vale la pena ahondar en la comparación, porque nos permite acceder mejor a las relaciones reales entre los dos tipos de conocimiento científico que hemos distinguido. El bricoleur es capaz de ejecutar un gran número de tareas diversificadas; pero, a diferencia del "ingeniero, no subordina ninguna de ellas a la obtención de materias primas y de instrumentos concebidos y obtenidos a la medida de su proyecto: su universo instrumental está cerrado y la regla de su juego es siempre la de arreglárselas con "lo que uno tenga", es decir un conjunto, a cada instante finito, de instrumentos y de materiales, heteróclitos además, porque la composición del conjunto no está en relación con el proyecto. (Levi-Strauss, 1988, p. 36)

Anteriormente, se exponía la idea del artista interno que habita cada sujeto. Esto tiene una relación con la idea del bricolaje como formato de transformación de un espacio. La relación económica y la producción del tiempo se convierten en materias importantes en la relación creativa. La primera se puede pensar en la forma de reducir gastos; en muchos de los casos, la imagen no se planea como gastos en la inversión, naciendo el interés por la

apropiación de la imagen y recursos de fácil acceso. Disminuir gastos hace que la decoración de los establecimientos esté mediada con la experiencia de sus dueños, pensar desde su perspectiva y traducirla en el estudio de mercado de la imagen. La segunda consigna se convierte en el deseo propio de crear, este proceso se puede entender desde la palabra ingeniería, la cual posibilita en trabajo, en ingenio, para un fin creativo.

En la actualidad esta relación de bricolaje tiene gran acogida, el internet se convirtió en un espacio formativo en múltiples disciplinas, entre ellas las artes y oficios. Así, existen canales que introducen al espectador al mundo de la representación, con similitud con las academias de formación de saberes y oficios. Para Orlando González la plataforma de YouTube se presenta como una opción en la formación informal del sujeto. En su lenguaje acredita una relación amigable con el usuario; discute que en su mayoría son jóvenes, pero se debe tener en cuenta el alto incremento de adultos que cada vez utilizan esta plataforma como método de aprendizaje.

> En este contexto, YouTube se presenta como una importante alternativa para la educación no formal, que también puede aprovecharse para enseñar o reforzar procesos académicos. El video tutorial es el formato audiovisual al que más acuden los jóvenes, debido a que lo encuentran ameno, de fácil acceso, concreto y práctico para adquirir un conocimiento determinado. Además, su formato ofrece una nueva forma interactiva para aprender y enseñar en un medio digital, convirtiéndose en el preferido por los jóvenes para acercarse a conocer diferentes temas de interés. (González, 2018, p. 3)

Toda esta relación creativa conduce a la idea de la creación como un elemento comunicador que se identifica en diferentes procesos de la vida del hombre. Estas se ven reflejadas en el arte que decora las paredes de algunos establecimientos de las diferentes localidades de la ciudad, tomando como excusa el arte urbano como proyección de estética.

El bricolaje que se genera en estos espacios son en gran parte de los casos: la adaptación de paredes como grandes lienzos pictóricos, los cuales utilizan la narrativa de la pintura mural; la pintura impulsado por aire, la pintura mediada por aerosoles o una naciente forma de pintura con la impresión de adhesivos. La obra en las paredes se convierte en proyecciones del yo en el momento de la creación, utilizando una especie de metáfora que habla de la idea de transportar técnicas, frecuentemente callejeras, a espacios privados al interior de inmuebles. Por otra parte, en los espacios comerciales las proyecciones estéticas, gustos y afinidades se representan en las paredes de estos espacios, presentando la intimidad de forma subjetiva.

> [...] la poesía del bricolage le viene también, y sobre todo, de que no se limita a realizar o ejecutar; "habla", no solamente con las cosas, como lo hemos mostrado ya, sino también por medio de las cosas: contando, por intermedio de la elección que efectiva entre posibles limitados, el carácter y la vida de su autor. Sin lograr totalmente su proyecto, el bricoleur pone siempre algo de él mismo. (Levi-Strauss, 1988, p. 42)

La recursividad es un aspecto que se convierte casi en un emblema de nación. Poder solucionar por sí mismo algunos aspectos técnicos de la cotidianidad hace que la invención sea un aspecto frecuente en la rutina. Los interiores de los espacios comerciales son un sistema de comunicación bastante particular. El bricolaje artístico se presenta como una opción de ocio, de la diversión y la proyección económica, dando gran importancia a la imagen, aquella que muchas de las veces es una proyección personal, tanto en el concepto como en su ejecución. Centenares de imágenes propias, apropiadas o de autoría, circulan en la ciudad como vestigios de las capacidades estéticas del ser humano; además de integrar lo público en espacios privados, haciendo que el arte urbano amplíe sus dimensiones, entrando a dialogar con la tradición del interior.

REFERENCIAS

Bonal, X. (1998). *Sociología de la educación, una aproximación crítica a las corrientes contemporáneas*. Barcelona: Paidós.

Bourdieu, P. (1988). Espacio social y poder simbólico. En *Cosas dichas*. Buenos Aires: Gedisa.

De Masi, D. (2000). *O ócio criativo*. Rio de Janeiro: Sextante.

Dussel, E. (1985). *La producción teórica de Marx. Un comentario a los GRUNDRISSE*. México: Siglo veintiuno editores.

Duque, J., Martínez, R. y Ucrós, E. (2001). ¿Qué es popular de lujo? *Popular de lujo.* Recuperado de http://www.populardelujo.com/quees

Etimologías. (s.f.). Ingeniería. *Etimologías.* Recuperado de http://etimologias.dechile.net

Furió, D. (2014). *Apropiacionismo de imágenes. Found Footage*. Valencia: Universitat Politècnica de València.

Fernández, J. (2005). La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu: una aproximación crítica. *Cuadernos de Trabajo Social, 18*, pp. 7-31.

Fernández de Arroyabe, M. (2014). Ocio estético valioso en la poética de Aristóteles. *Revista Pensamiento, 70*(264), pp. 453-474.

González, C. (2018). Sobre la cultura popular: Un acercamiento. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, 24*(47).

González, O. (2018). Tutorial como herramienta de educación no formal en estudiantes de Bogotá, Colombia. *Question, 1*(59). DOI: https://doi.org/10.24215/16696581e071

Hesse, H. (1994). El arte del ocio. *Revista colombiana de psicología*, (3), pp. 150-154.

Horwath, C. (s.f.). *Restaurantes, alimentos y bares*. Bogotá: Crowe Horwath CO S.A. Recuperado de http://www.horwathcolombia.com/restaurantes_alimentos_y_bebidas.pdf

Ledesma, E. (2014). Después de las utopías, la nostalgia. El siglo XIX y su recepción en el siglo XX. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 36*(105).

Marx, K. (1971). *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*. Tomo I. Madrid: Siglo XXI.

Marx, K. (1972). *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política.* Tomo II. Madrid: Siglo XXI.

Marx, K. (1980). *Teorías de la plusvalía*. Tomo III. México DF: FCE.

Marx, K. (1999). *Manuscritos: economía y filosofía*. Madrid: Alianza.

Portafolio. (28 de enero de 2011). El grafiti como marca de lujo. *Revista Portafolio*. Recuperado de www.portafolio.co/economia/finanzas/grafiti-marca-lujo-123458

Rodríguez, J. (2016). Praxis, valor de uso y tiempo libre: aportaciones para un marxismo de la liberación. *Revista Internacional de Pensamiento Político y Época, 11*, pp. 383-401.

Serna, S. (2011). En la investigación de los imaginarios del mar: restaurantes y estereotipos sobre el Pacífico en Bogotá. *Tabula Rasa*, (14), pp. 265-294.

Usán, M. (27 de febrero de 2020). La venta de oro en Zaragoza ya no es por necesidad. *Diario el Heraldo*. Recuperado de www.heraldo.es/noticias/cultura/2012/03/29/subasta_millonaria_del_grafitero_britanico_banksy_182121_308.html

Vadillo, L. (2015). El arte inminente en el no lugar: aportes para el estudio del fenómeno graffiti. *Etnicex: revista de estudios etnográficos,* (7), pp. 127-136.

Vertigo graffiti. (s.f.). Nosotros. *Vertigo graffiti.* Recuperado de http://www.vertigograffiti.com/



Figura 01. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: Supreme Brain Ink (Estudio de Tatuaje)
Coordenadas: 4.621234, -74.137362
Dirección: Carrera 7d #2a -2 Sur (Los Andes)
Fecha y hora: 05/10/2018 04:42 P.M.



Figura 02. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: Supreme Brain Ink (Estudio de Tatuaje)
Coordenadas: 4.621234, -74.137362
Dirección: Carrera 7d #2a -2 Sur (Los Andes)
Fecha y hora: 05/10/2018 04:25 P.M.

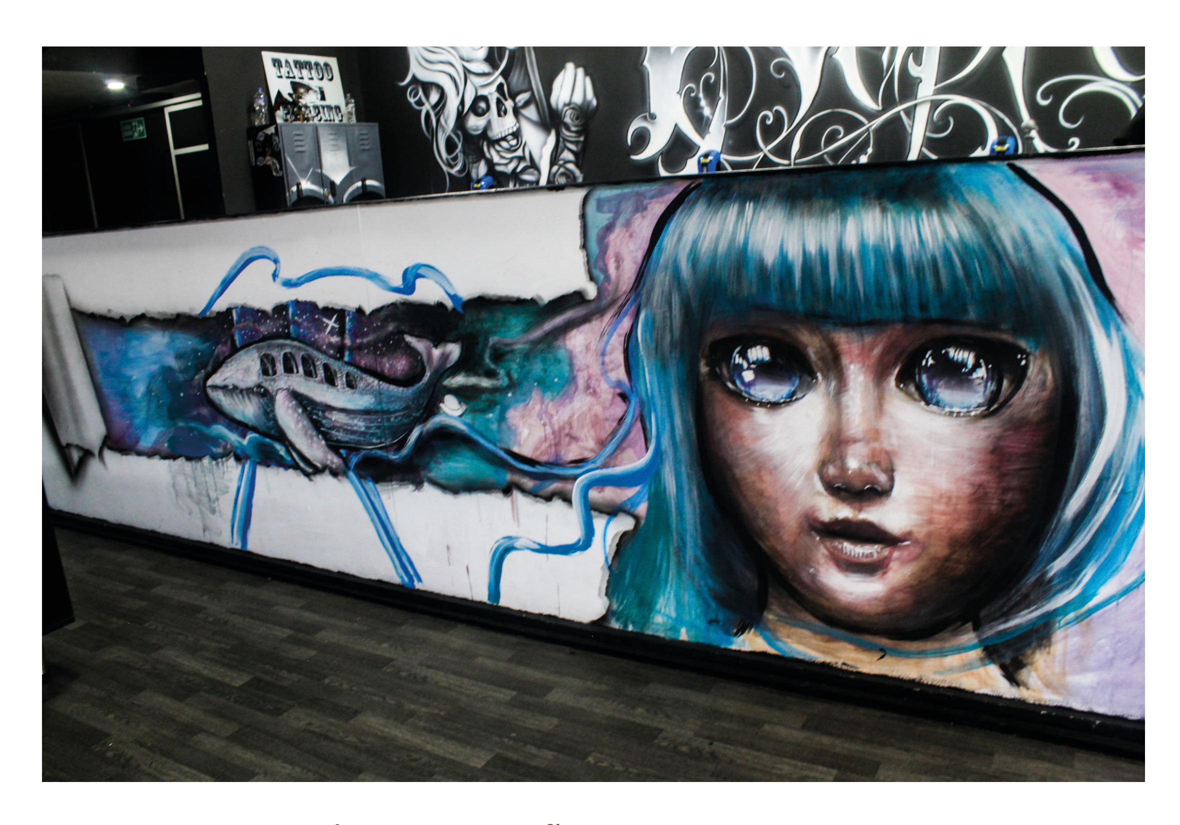


Figura 03. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: Supreme Brain Ink (Estudio de Tatuaje)
Coordenadas: 4.621234, -74.137362
Dirección: Carrera 7d # 2a -2 Sur (Los Andes)
Fecha y hora: 07/09/2018 04:41 P.M.



Figura 04. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: De té en té. (Salón de té)
Coordenadas: 4.616554, -74.070403
Dirección: Carrera 13a #28 -38 Local 162 (San Diego)
Fecha y hora: 28/09/2018 05:43 P.M.



Figura 05. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: De té en té. (Salón de té)
Coordenadas: 4.616554, -74.070403
Dirección: Carrera 13a #28 -38 Local 162 (San Diego)
Fecha y hora: 28/09/2018 05:36 P.M.



Figura 06. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: Boogie Nights 80s Krossover (Bar Rock)
Coordenadas: 4.620915, -74.137285
Dirección: Carrera 7d #2ª -5 Sur (Los Andes)
Fecha y hora: 07/09/2018 04:29 P.M.



Figura 07. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: Ocio. (Restaurante)
Coordenadas: 4.614752, -74.068563
Dirección: Carrera 28 #6 -65 Local 1 (La Merced)
Fecha y hora: 06/09/2018 04:00 P.M.

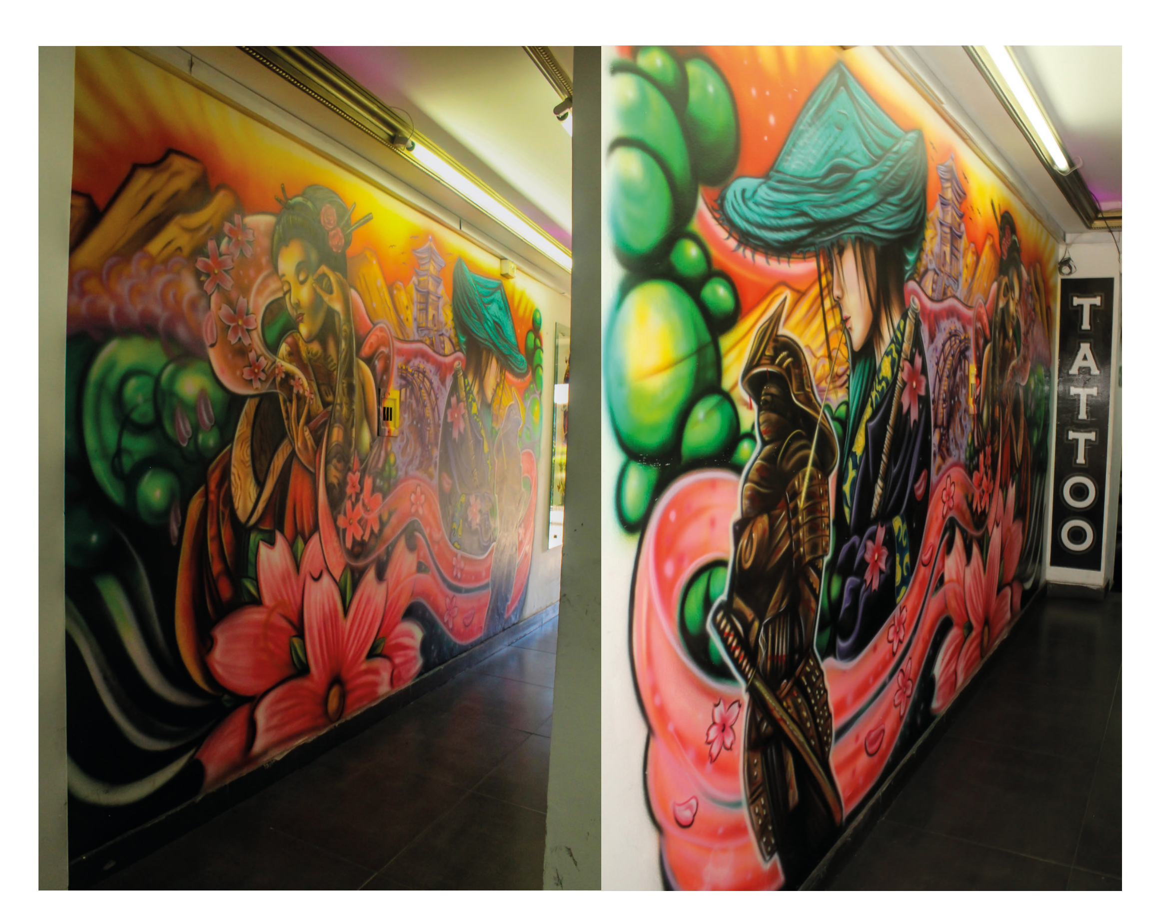


Figura 08. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: Culture Art Tattoo. (Estudio de tatuajes)
Coordenadas: 4.618493, -74.137745
Dirección: Carrera 6ª Sur # 71D-25 (Los Andes)
Fecha y hora: 16/09/2018 04:21 P.M.



Figura 09. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: Terra Luna Café Bar. (Cafetería y bar)
Coordenadas: 4.618493, -74.137745
Dirección: Calle 2a # 71 (La Igualdad)
Fecha y hora: 16/09/2018 04:38 P.M.



Figura 10. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: Terra Luna Café Bar. (Cafetería y bar)
Coordenadas: 4.618493, -74.137745
Dirección: Calle 2A #71 (La Igualdad)
Fecha y hora: 16/09/2018 04:39 P.M.

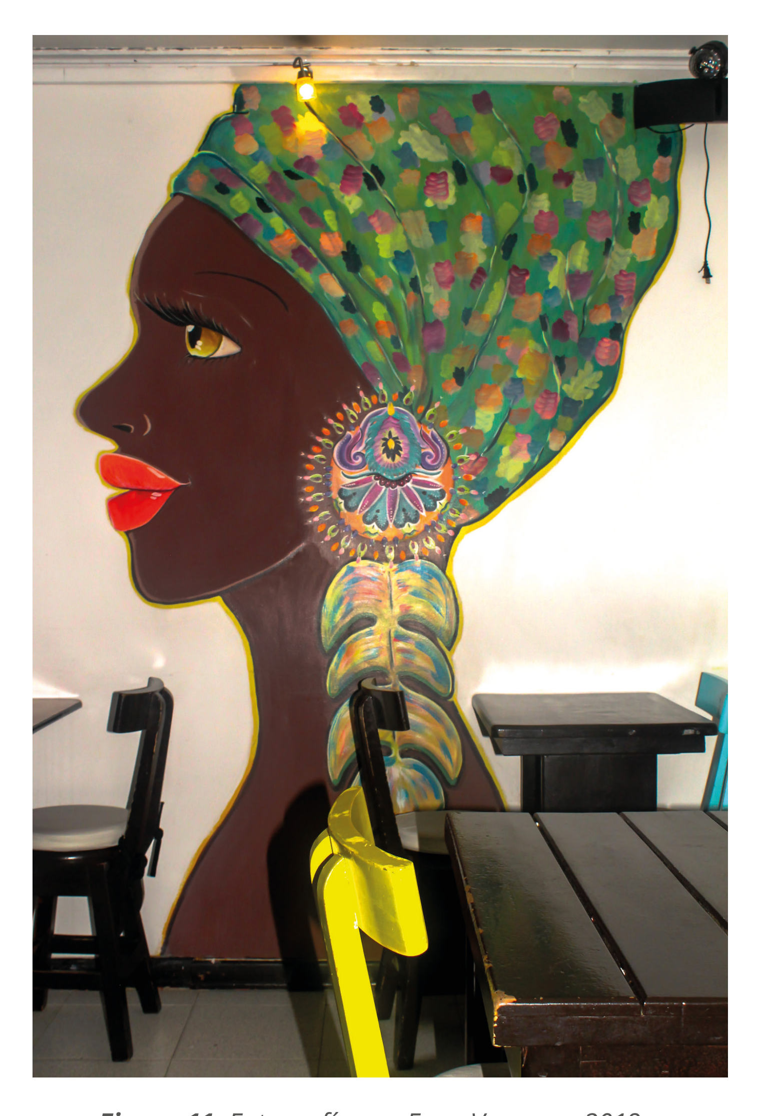


Figura 11. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: La Negra Ikki (Restaurante)
Coordenadas: 4.614226, -74.070444
Dirección: Carrera 13 #27 -00 Local 3 (San Diego)
Fecha y hora: 06/09/2018 03:28 P.M.



Figura 12. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: La Negra Ikki (Restaurante)
Coordenadas: 4.614226, -74.070444
Dirección: Carrera 13 #27 -00 Local 3 (San Diego)
Fecha y hora: 06/09/2018 03:30 P.M.



Figura 13. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: El Rabo (Restaurante)
Coordenadas: 4.614529, -74.068991
Dirección: Calle 27Bis #6 –51 (San Diego)
Fecha y hora: 28/09/2018 02:16 P.M



Figura 14. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: El Bembe (Restaurante Bar)
Coordenadas: 4.614569, -74.069035
Dirección: Calle 27Bis #6 –76 (San Diego)
Fecha y hora: 28/09/2018 02:27 P.M.



Figura 15. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: El Bembe (Restaurante Bar)
Coordenadas: 4.614569, -74.069035
Dirección: Calle 27Bis #6 –76 (San Diego)
Fecha y hora: 28/09/2018 02:28 P.M.



Figura 16. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: Chicken Chef (Restaurante)
Coordenadas: 4.614206, -74.066813
Dirección: Carrera 5 #28 –6 (San Diego)
Fecha y hora: 28/09/2018 02:39 P.M.



Figura 17. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: Burger Beer (Restaurante)
Coordenadas: 4.614364, -74.0066836
Dirección: Carrera 5 #28 –24 (San Diego)
Fecha y hora: 28/09/2018 02:43 P.M.



Figura 18. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: La Vuelta Bar (Bar)
Coordenadas: 4.613508, -74.068284
Dirección: Calle 27 #5 -72 (San Diego)
Fecha y hora: 29/09/2018 02:52 P.M.



Figura 19. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: Revolución Arte (Cafetería y bar)
Coordenadas: 4.613519, -74.068239
Dirección: Calle 27 #5 -76 (San Diego)
Fecha y hora: 28/09/2018 02:55 P.M.



Figura 20. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: Revolución Arte (Cafetería y bar)
Coordenadas: 4.613519, -74.068239
Dirección: Calle 27 #5 -76 (San Diego)
Fecha y hora: 28/09/2018 02:55 P.M.



Figura 21. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: La Maye (Bar)
Coordenadas: 4.605232, -74.071176
Dirección: Calle 19 #5 (Bosque Izquierdo)
Fecha y hora: 28/09/2018 03:23 P.M.



Figura 22. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: La villa (Restaurante café Ítalo-americano)
Coordenadas: 4.602814, -74.068472
Dirección: Carrera 3a #18 -57 (Aguas)
Fecha y hora: 28/09/2018 03:47 P.M.



Figura 23. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: Sabores del Pacífico (Restaurante y pescadería)
Coordenadas: 4.607055, -74.071021
Dirección: Carrera 7 #21 -14 (Santa fe)
Fecha y hora: 28/09/2018 04:56 P.M.



Figura 24. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: Sabores del Pacífico (Restaurante y pescadería)
Coordenadas: 4.607055, -74.071021
Dirección: Carrera 7 #21 -14 (Santa fe)
Fecha y hora: 28/09/2018 04:58 P.M.



Figura 25. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: El Sangileño (Restaurante Santandereano)
Coordenadas: 4.612639, -74.138140
Dirección: Carrera 69b #35-36 Sur (Carvajal)
Fecha y hora: 05/10/2018 03:31 P.M.



Figura 26. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: El Carvajal Tejo (Bar y Tejo)
Coordenadas: 4.613288, -74.136998
Dirección: Carrera 69b #31 -92 Sur (Carvajal)
Fecha y hora: 05/10/2018 03:37 P.M.



Figura 27. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: El Carvajal Tejo (Bar y Tejo)
Coordenadas: 4.613288, -74.136998
Dirección: Carrera 69b #31 -92 Sur (Carvajal)
Fecha y hora: 05/10/2018 03:38 P.M.

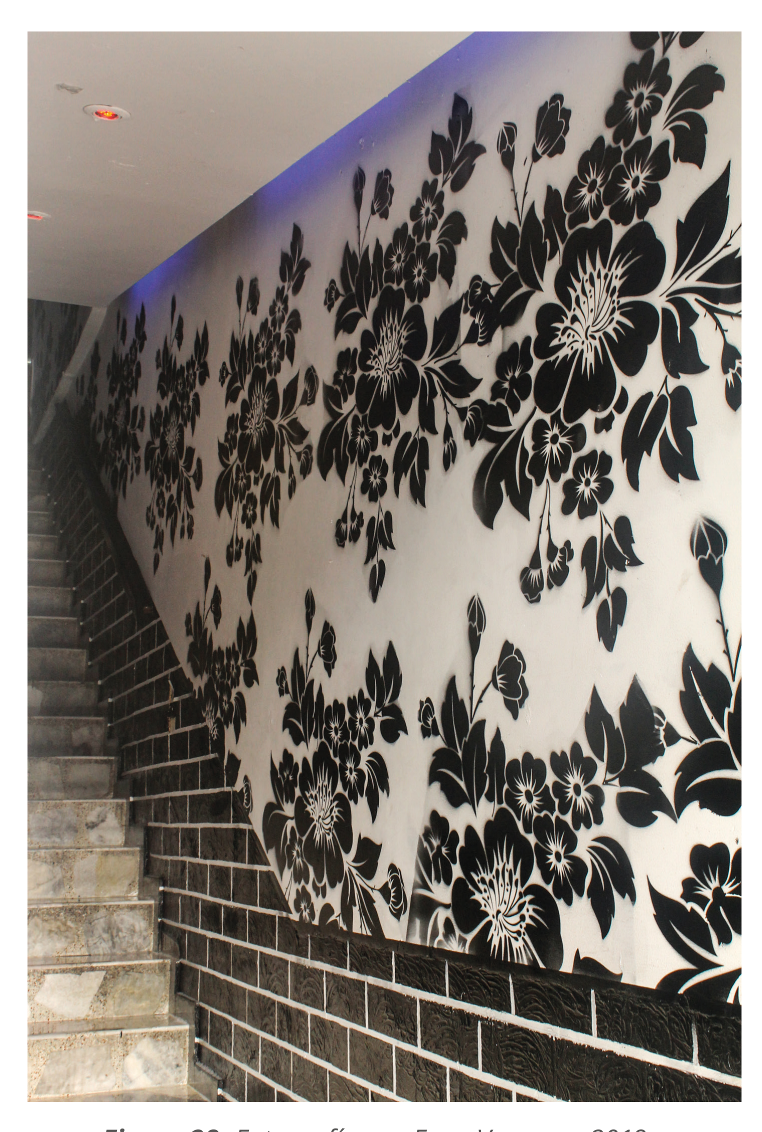


Figura 28. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: Living Vip (Bar y Discoteca)
Coordenadas: 4.618493, -74.137745
Dirección: Carrera 71d #8 -44 (La Igualdad)
Fecha y hora: 05/10/2018 03:55 P.M.

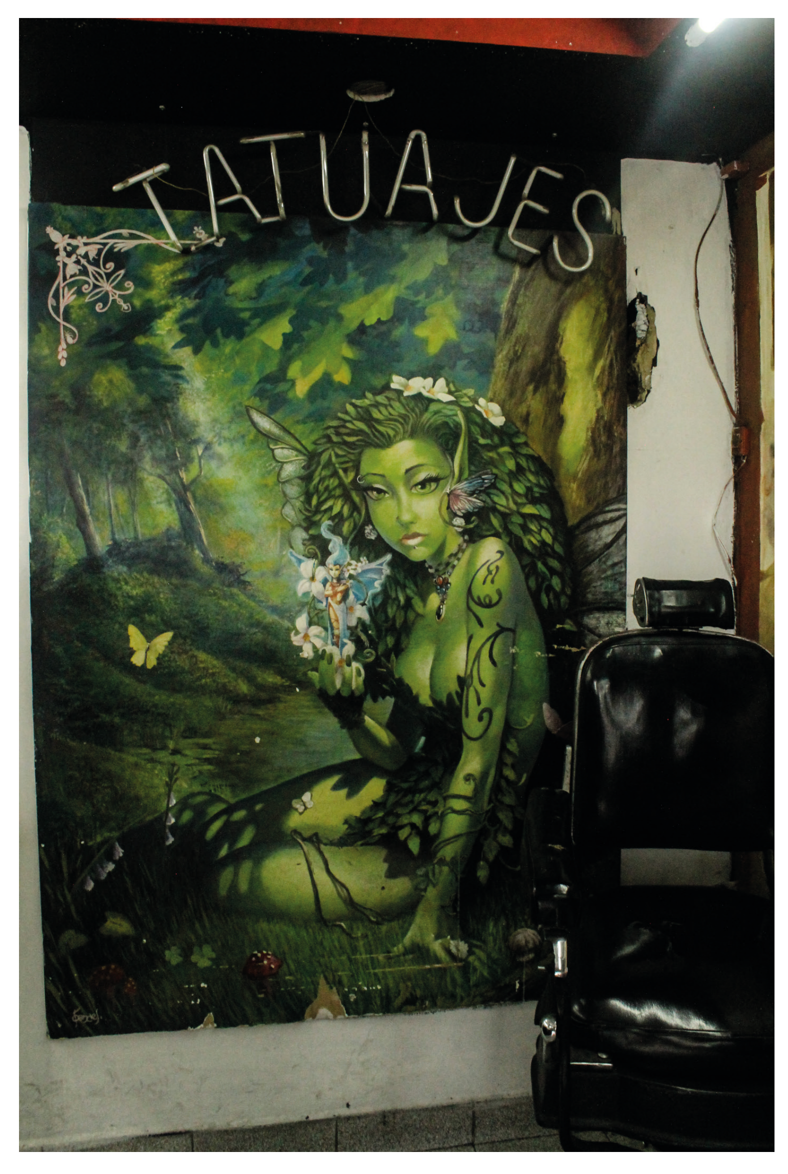


Figura 29. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: Sirrion (Tienda y Estudio de Tatuajes)
Coordenadas: 4.618532, -74.137896
Dirección: Calle 6Sur #71d -61 (Los Andes)
Fecha y hora: 05/10/2018 04:05 P.M.



Figura 30. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: Sirrion (Tienda y Estudio de Tatuajes)
Coordenadas: 4.618532, -74.137896
Dirección: Calle 6Sur #71d -61 (Los Andes)
Fecha y hora: 05/10/2018 04:05 P.M.

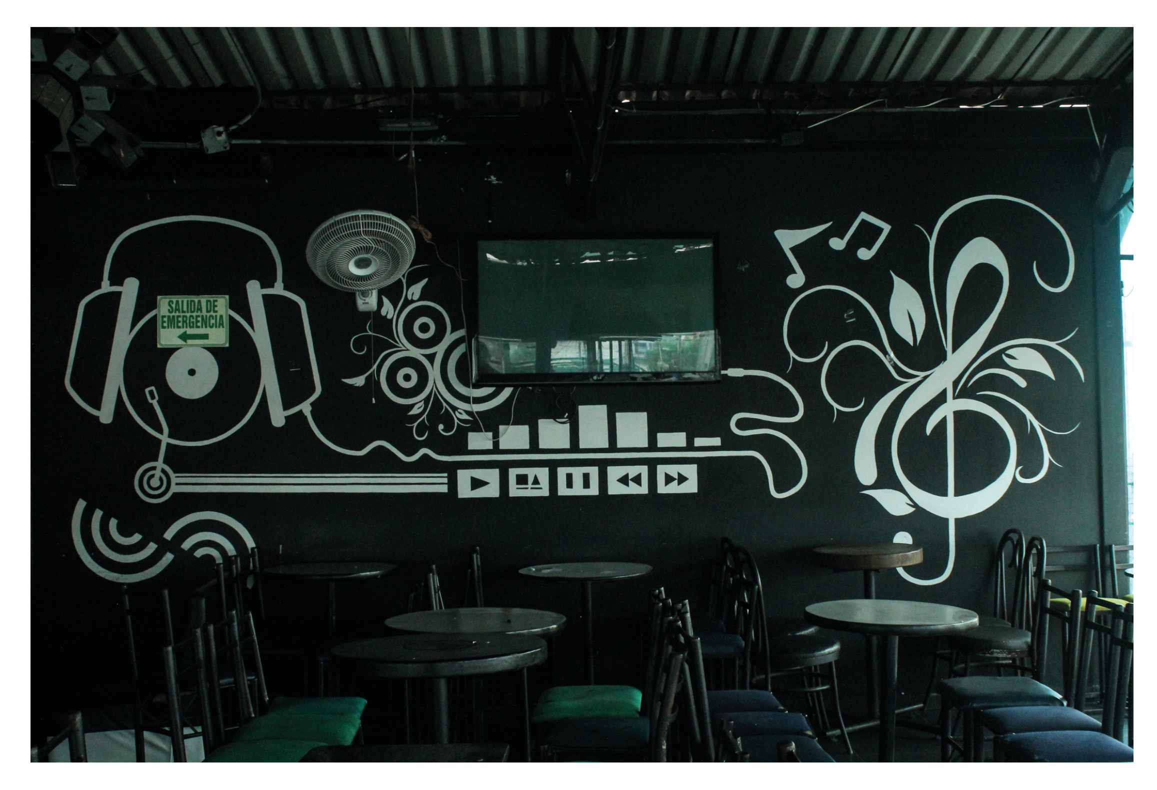


Figura 31. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: Station (Bar)
Coordenadas: 4.618823, -74.137458
Dirección: Carrera 71d #5 -35 Sur (Los Andes)
Fecha y hora: 05/10/2018 04:13 P.M.



Figura 32. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: Station (Bar)
Coordenadas: 4.618823, -74.137458
Dirección: Carrera 71d #5 -35 Sur (Los Andes)
Fecha y hora: 05/10/2018 04:15 P.M.

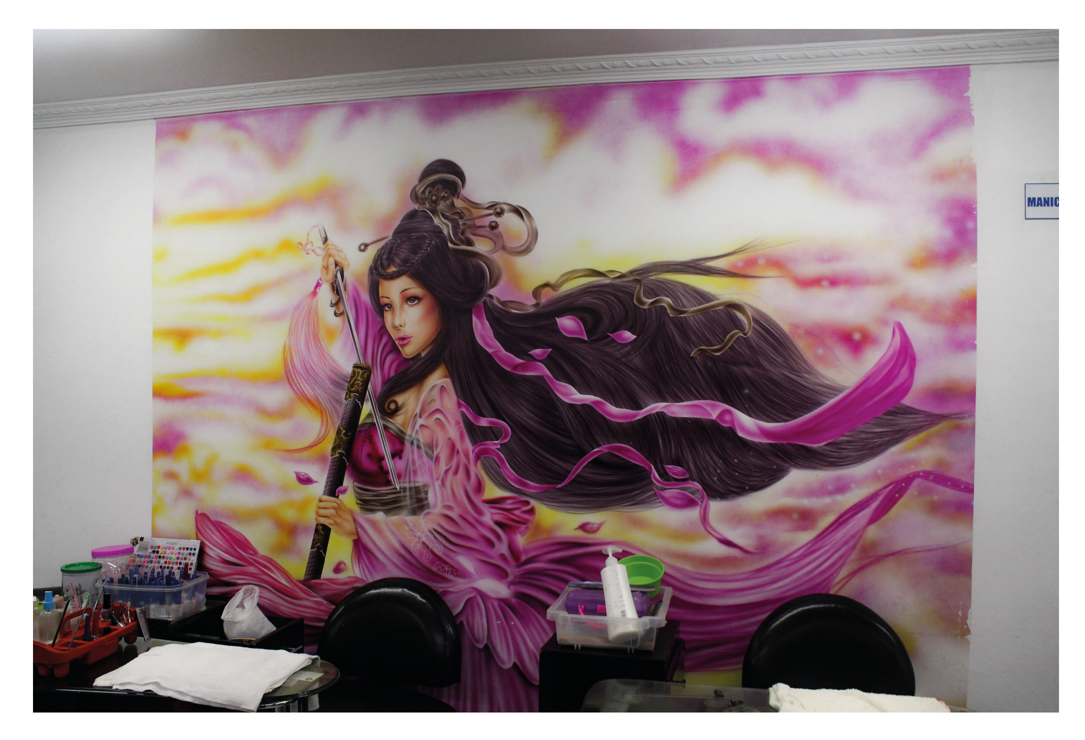


Figura 33. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: Hair X- perts (Peluquería)
Coordenadas: 4.21588, -74.137170
Dirección: Carrera 71d # 1a –29 Sur (Los Andes)
Fecha y hora: 05/10/2018 04:36 P.M.

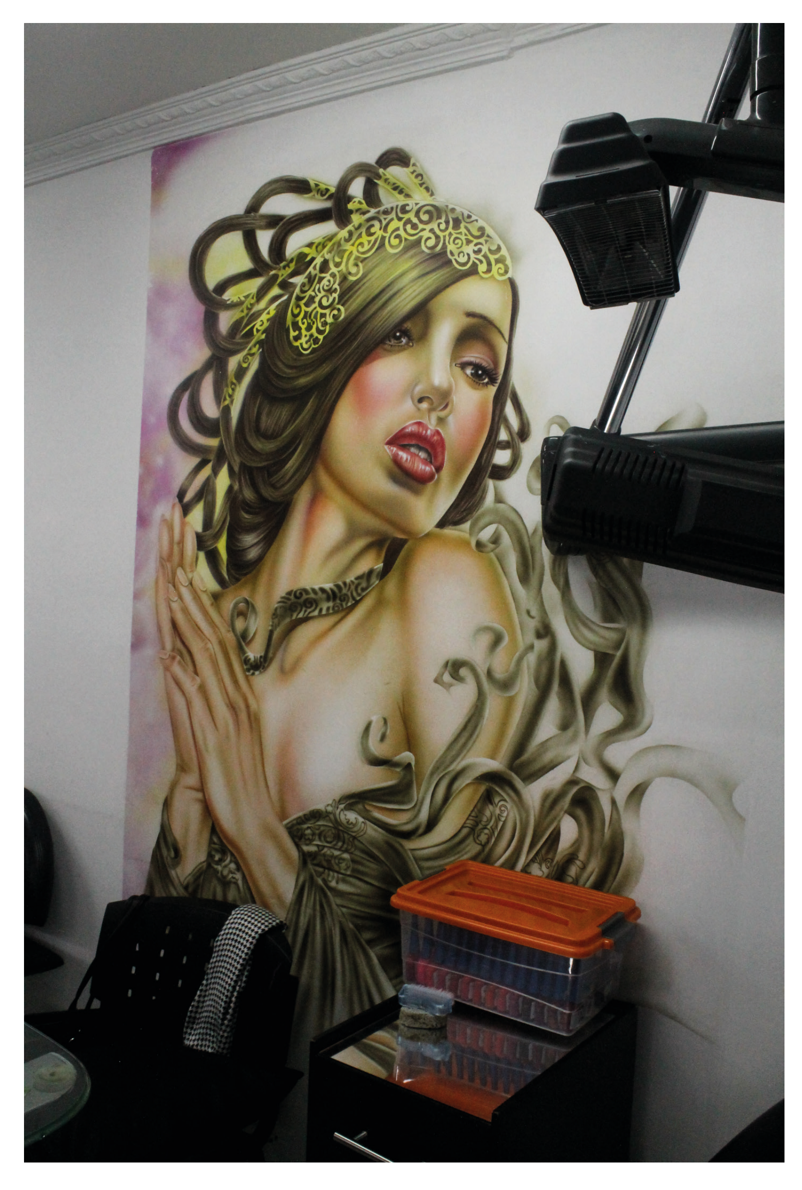


Figura 34. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: Hair X- perts (Peluquería)
Coordenadas: 4.21588, -74.137170
Dirección: Carrera 71d #1a –29 Sur (Los Andes)
Fecha y hora: 05/10/2018 04:38 P.M.



Figura 35. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: Restaurante Parrilla Simpson (Restaurante)
Coordenadas: 4.625215, -74.137170
Dirección: Transversal 71d #0 -15 (Los Andes)
Fecha y hora: 05/10/2018 04:41 P.M.



Figura 36. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: Restaurante Parrilla Simpson (Restaurante)
Coordenadas: 4.625215, -74.137170
Dirección: Transversal 71d #0 -15 (Los Andes)
Fecha y hora: 05/10/2018 04:43 P.M.



Figura 37. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: Thriller ink
Coordenadas: 4.607013 – 74.184876
Dirección: Calle 65Sur #87b -50 (Bosa centro)
Fecha y hora: 06/09/2018 11:27 A.M.



Figura 38. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: Thriller ink
Coordenadas: 4.607013 – 74.184876
Dirección: Calle 65Sur #87b -50 (Bosa centro)
Fecha y hora: 06/09/2018 11:27 A.M.



Figura 39. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: Thriller ink
Coordenadas: 4.607013 – 74.184876
Dirección: Calle 65Sur #87b -50 (Bosa centro)
Fecha y hora: 06/09/2018 11:27 A.M.

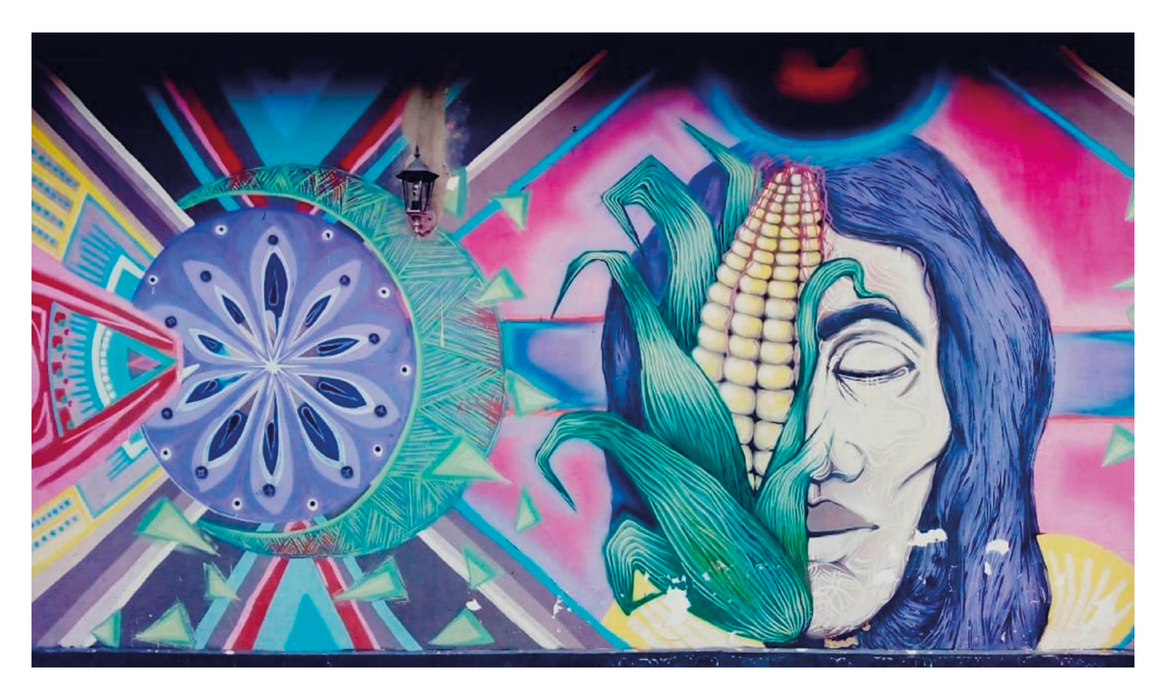


Figura 40. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: Casa Claret
Coordenadas: 4.609213 – 74.184500
Dirección: Calle 63Sur #80 -29 (Bosa centro)
Fecha y hora: 06/09/2018 11:02 A.M

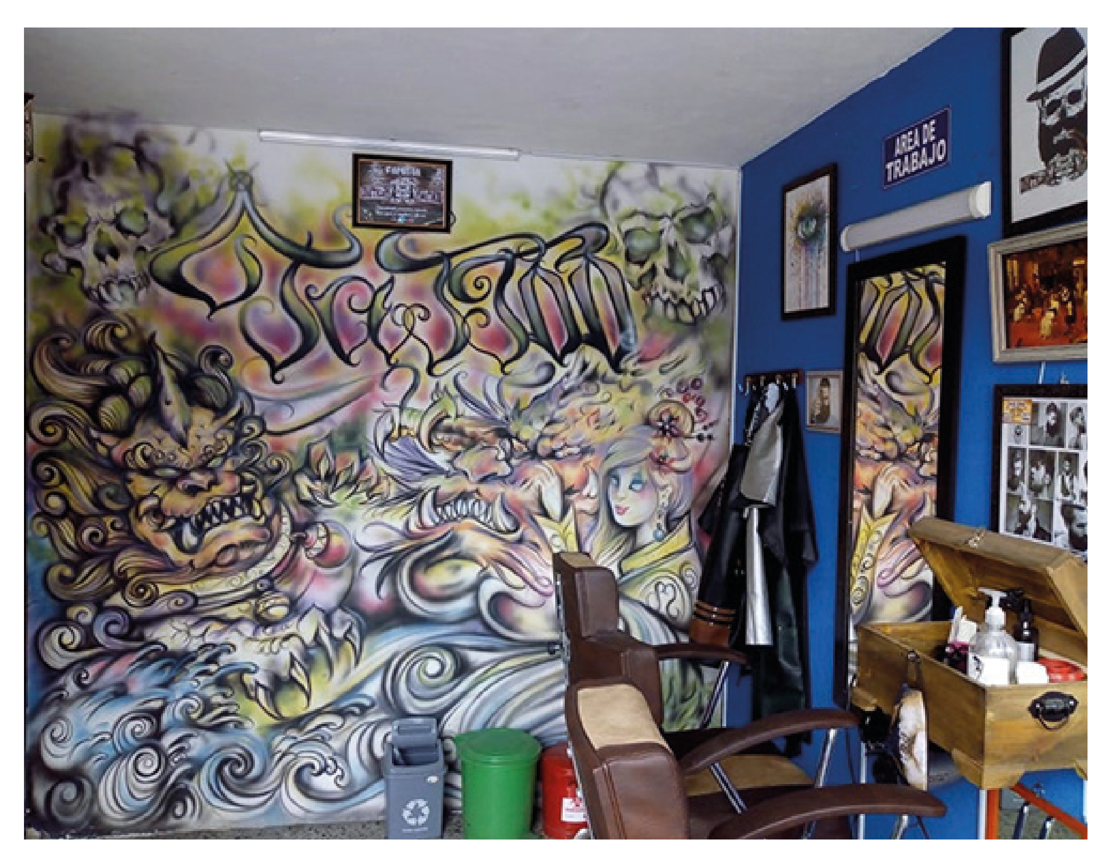


Figura 41. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: United Brothers
Coordenadas: 4.607374 – 74.199585
Dirección: Carrera 80I #73c -51 (Bosa Laureles)
Fecha y hora: 12/09/2018 10:20 A.M.



Figura 42. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: Restaurante Charles Chaplin
Coordenadas: 4.600760 – 74.190306
Dirección: Calle 69b Sur #78 -13 (Bosa Piamonte)
Fecha y hora: 12/09/2018 11:27 A.M.



Figura 43. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: Nine Six tatto
Coordenadas: 4.618500 – 74.188953
Dirección: Calle 62 Sur #85b -06 (Bosa La paz)
Fecha y hora: 13/09/2018 09:36 A.M.



Figura 44. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: Isacar Nissi barbería
Coordenadas: 4.614975 – 74.187140
Dirección: Calle 62Sur #82b -29 (Bosa La paz)
Fecha y hora: 06/09/2018 11:02 A.M.

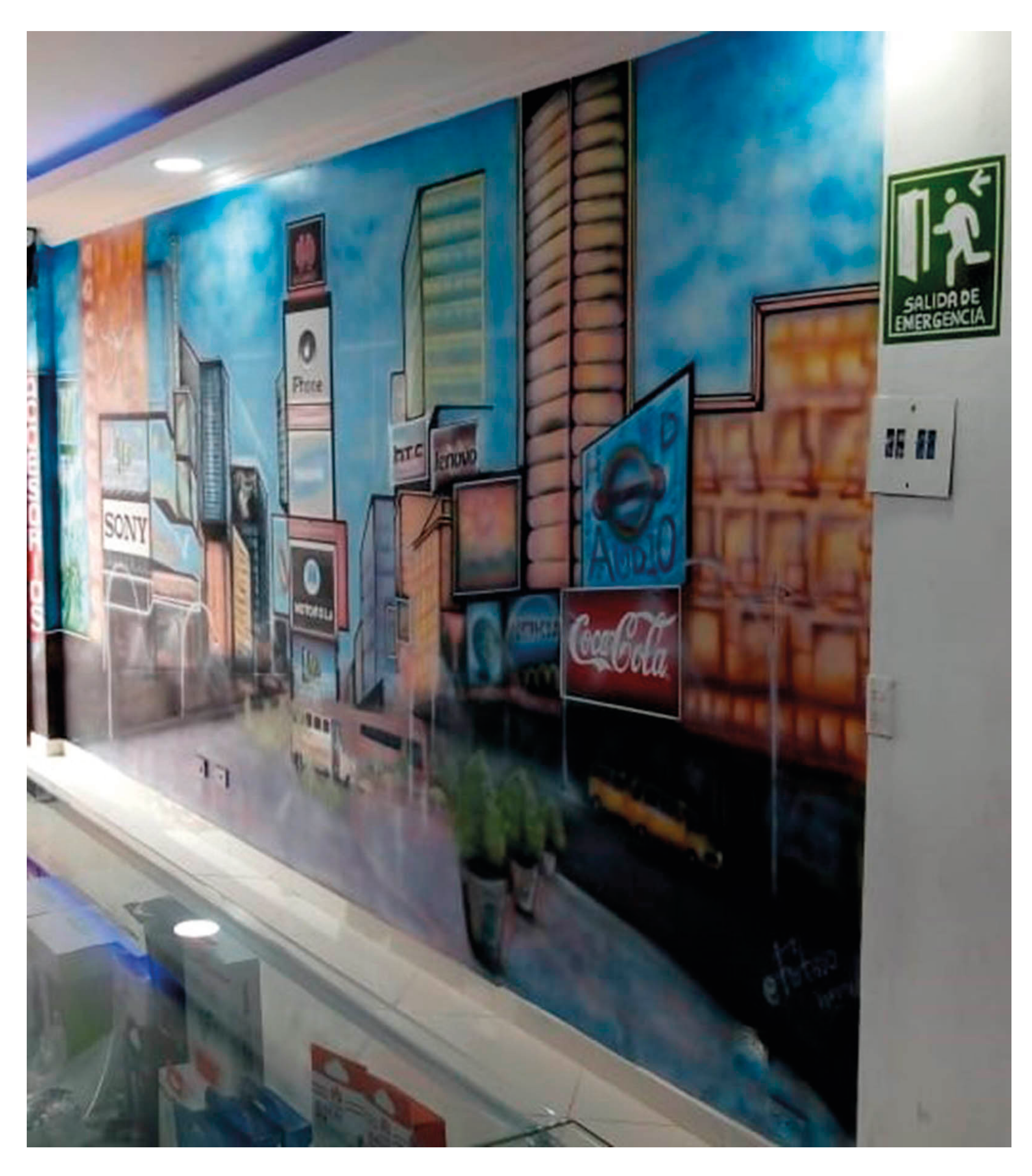


Figura 45. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: Limk Tecnology
Coordenadas: 4.620151 – 74.167623
Dirección: Carrera 80 #45Sur -53 (Britalia)
Fecha y hora: 07/09/2018 11:22 A.M.



Figura 46. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: Cofee and class
Coordenadas: 4.614584 – 74.074141
Dirección: Carrera 17 #52 -26 (Centro de Bogotá)
Fecha y hora: 07/09/2018 11:02 A.M.



Figura 47. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: La Mafia “peligrosamente delicioso”
Coordenadas: 4.614975 – 74.187140
Dirección: Carrera 82b #62Sur -40 (Bosa centro)
Fecha y hora: 13/09/2018 11:04 A.M.



Figura 48. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: Gráficos en icopor
Coordenadas: 4.605228 – 74.185861
Dirección: Calle 65f Sur #78k-64 (Bosa Jiménez de Quezada)
Fecha y hora: 13/09/2018 11:24 A.M.



Figura 49. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: La fonda paisa
Coordenadas: 4.607363 – 74.185268
Dirección: Calle 65Sur #80 -51
Fecha y hora: 13/09/2018 11:32 A.M.

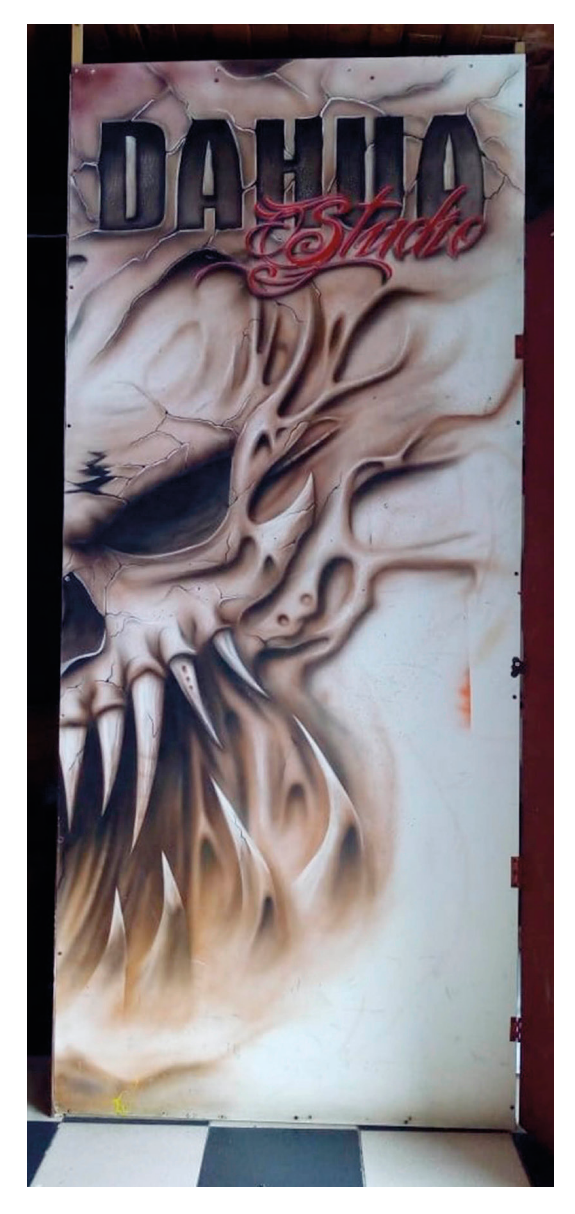


Figura 50. *Fotografía por Enny Vanegas, 2018*

Lugar: Vendetta tatto
Coordenadas: 4.579686 – 74.221641
Dirección: Carrera 6 #9 -22 (Soacha satélite)
Fecha y hora: 15/09/2018 10:16 A.M.



Figura 51. *Fotografía por Wilson Chávez Velásquez, 2018*

Lugar: Dahua tatto
Coordenadas: 4.581855 – 74.217208
Dirección: Calle 15 #6a -30 (Soacha Parque)
Fecha y hora: 15/09/2018 10:27 A.M.



Figura 52. *Fotografía por Wilson Chávez Velásquez, 2018*

Lugar: La tienda del pintor
Coordenadas: 4.620774 – 74.166253
Dirección: Carrera 80 #43-24 Sur (Britalia)
Fecha y hora: 21/09/2018 11:21 A.M.

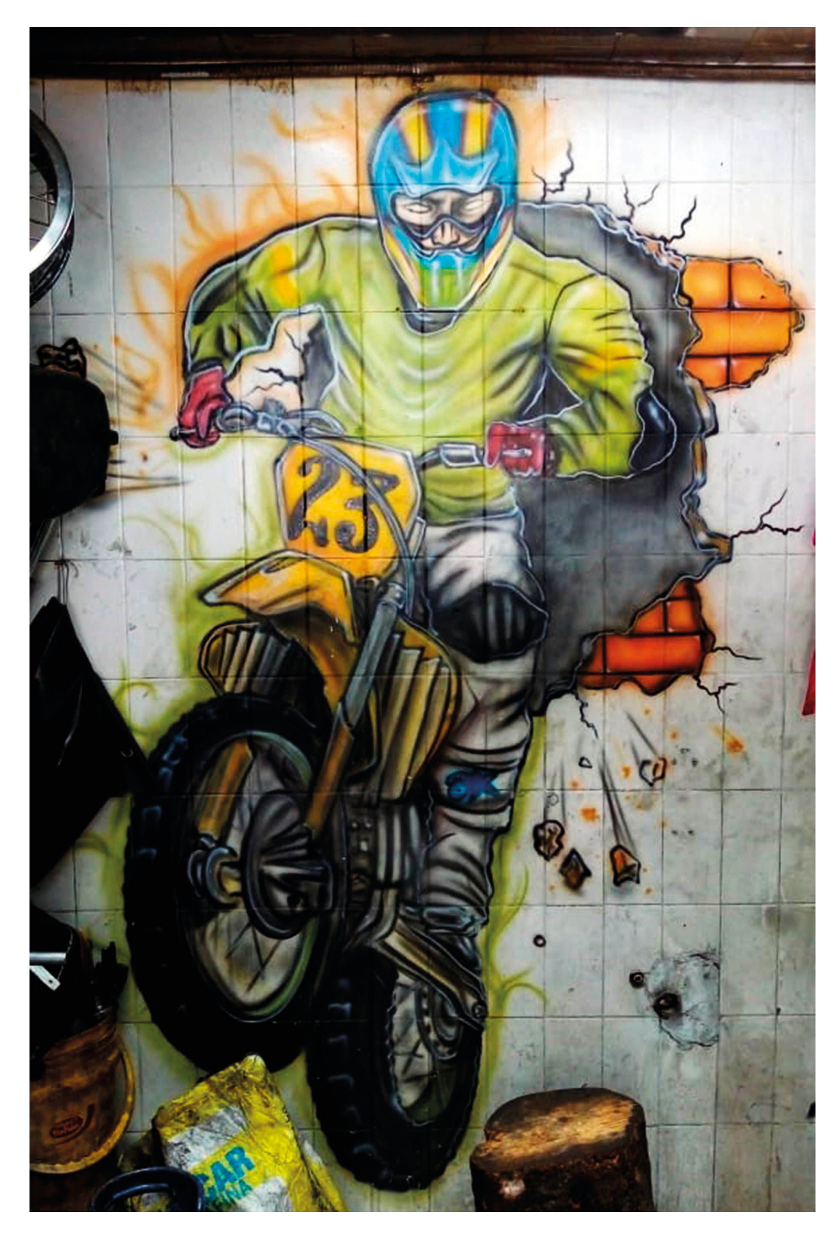


Figura 53. *Fotografía por Wilson Chávez Velásquez, 2018*

Lugar: Samuel Motos
Coordenadas: 4.621791 – 74.164334
Dirección: Carrera 80 #42c -08 (Barrio las palmas)
Fecha y hora: 21/09/2018 11:13 A.M.

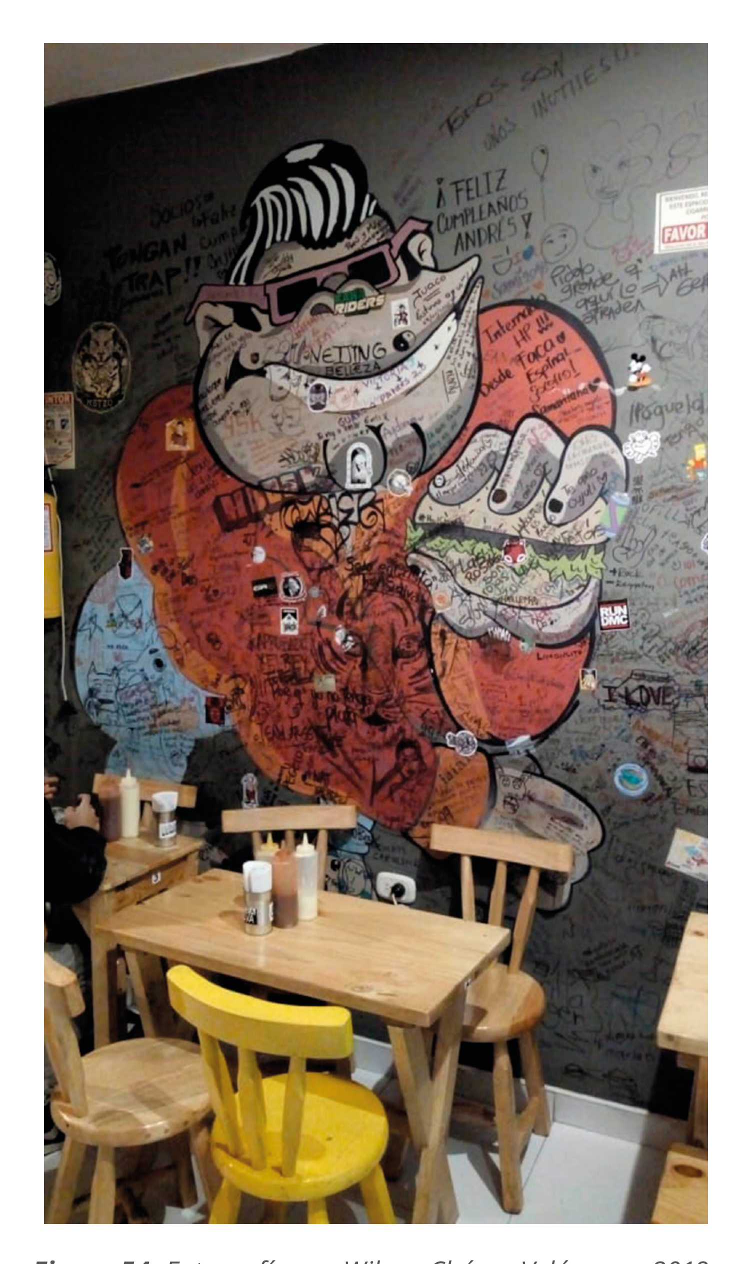


Figura 54. *Fotografía por Wilson Chávez Velásquez, 2018*

Lugar: Gorrillas Burguer
Coordenadas: 4.623993 – 74.083661
Dirección: Avenida carrera 19 #34 -21 (Teusaquillo)
Fecha y hora: 17/09/2018 06:31 P.M.

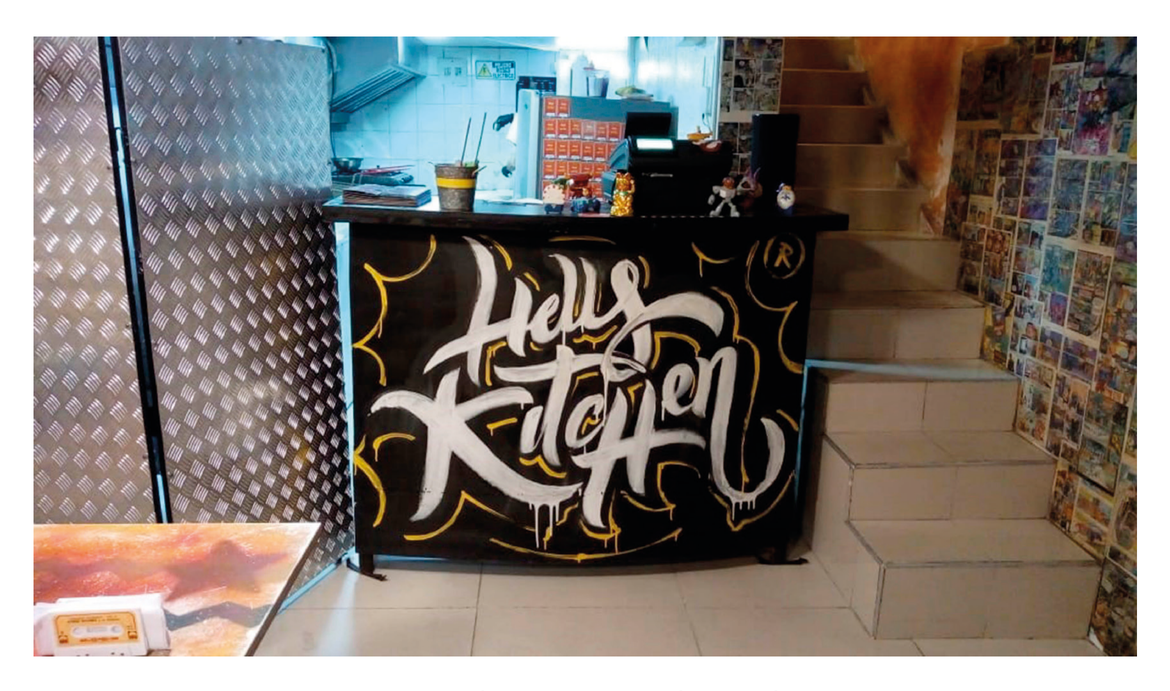


Figura 55. *Fotografía por Wilson Chávez Velásquez, 2018*

Lugar: Comidas Hells Kitchen
Coordenadas: 4.623610 – 74.073711
Dirección: Calle 34 #19 -12 (Teusaquillo)
Fecha y hora: 17/09/2018 06:28 P.M.



Figura 56. *Fotografía por Wilson Chávez Velásquez, 2018*

Lugar: Hinsanos tatto y cultura
Coordenadas: 4.603473 – 74.190749
Dirección: Diagonal 69b Sur #78i -54 (Bosa Piamonte)
Fecha y hora: 22/09/2018 11:56 A.M.

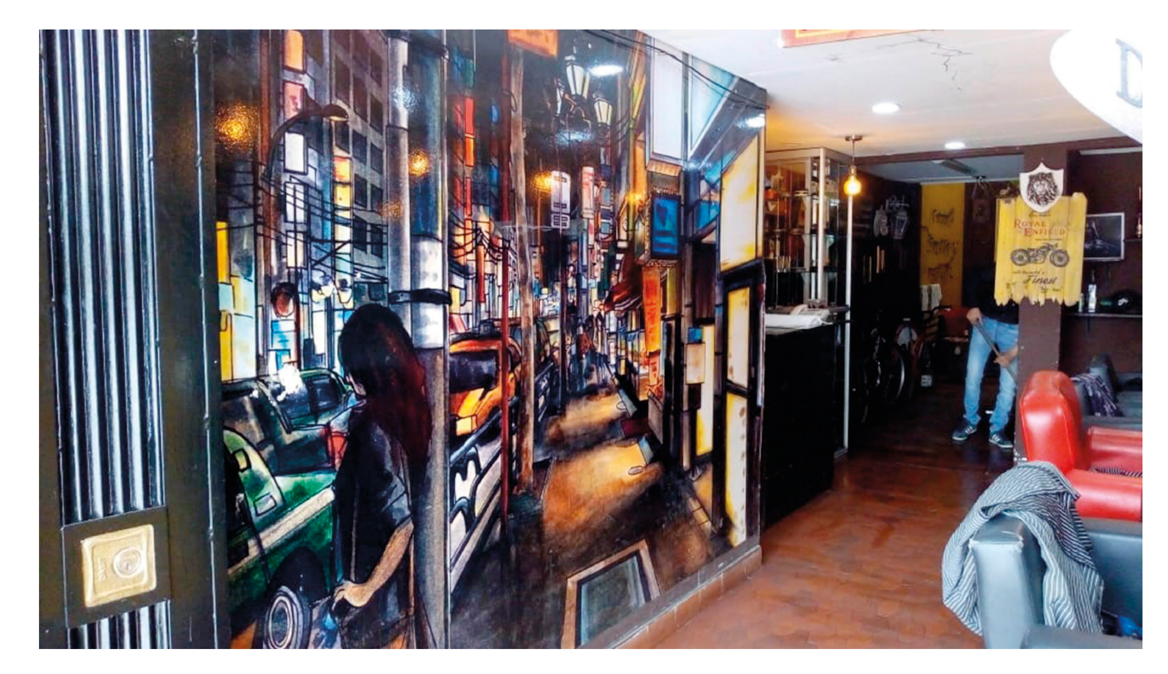


Figura 57. *Fotografía por Wilson Chávez Velásquez, 2018*

Lugar: Danm Barber
Coordenadas: 4.603784 – 74.191096
Dirección: Diagonal 69b Sur #78i -99 (Bosa Piamonte)
Fecha y hora: 13/09/2018 12:01 P.M.



Figura 58. *Fotografía por Wilson Chávez Velásquez, 2018*

Lugar: Sabores Del Pacífico
Coordenadas: 4.594191 – 74.190382
Dirección: Carrera 7 #11a -37 (Soacha Despensa)
Fecha y hora: 03/10/2018 09:53 A.M.



Figura 59. *Fotografía por Wilson Chávez Velásquez, 2018*

Lugar: Frutería tus días
Coordenadas: 4.604916 – 74.181648
Dirección: Calle 66Sur #78l -25 (Bosa San Pablo)
Fecha y hora: 03/10/2018 10:42 P.M.

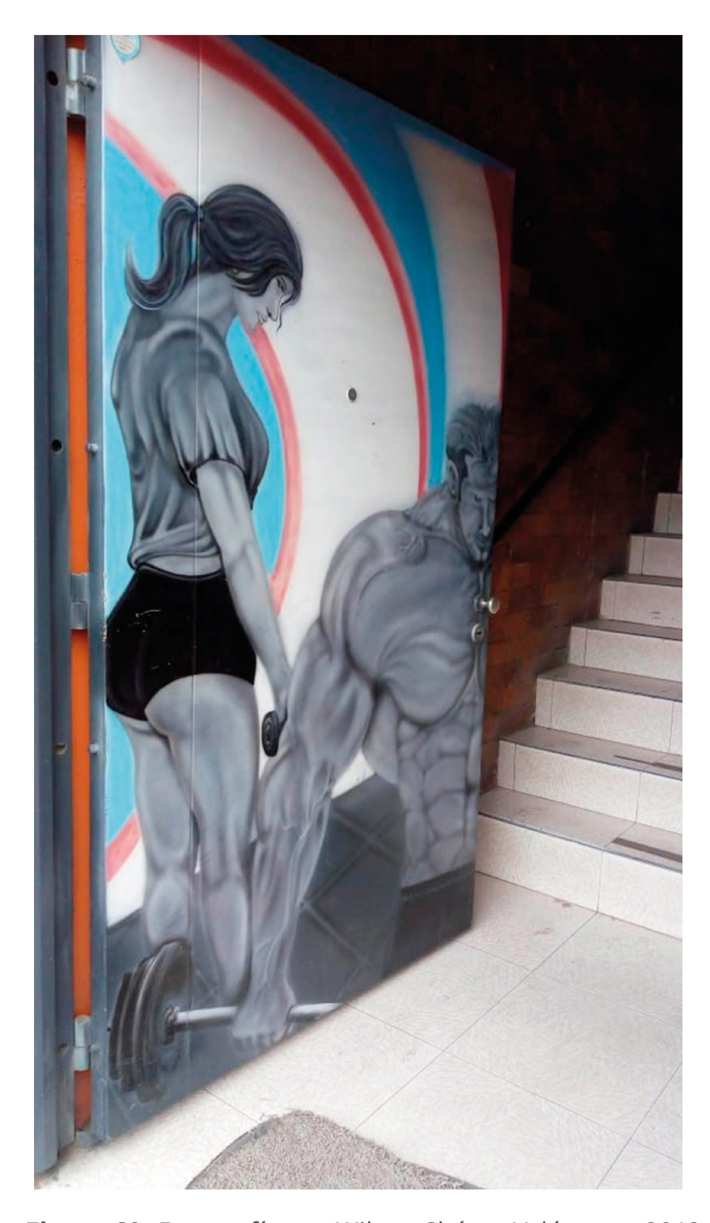


Figura 60. *Fotografía por Wilson Chávez Velásquez, 2018*

Lugar: GYM Zona Finnese
Coordenadas: 4.634335 – 74.183031
Dirección: Calle 51Sur #90a -26
Fecha y hora: 05/09/2018 12:01 P.M.


Fundación Universitaria
SAN MATEO
Editorial